Con i cordiali saluti
dell'autore.

ROBERTO LONGHI

PRECISIONI

NELLE GALLERIE ITALIANE

I.

R. GALLERIA BORGHESE

A CURA DI « PINACOTHECA »
ROMA - 1928-VII
Via Antonio Bosio, 15

I DUE BERNINI

III camera, n. CXVIII. Gruppo di una capra con due fanciulli. Lavoro del secolo XVII. — Nessuna indicazione d'epoca è data dalle citazioni del Montelatici (1700) e del Manilli (1650). Il Montelatici vede il soggetto come un " Bacco fanciullo coronato d'hedera che mugne una capra, con un satiretto che beve il latte dentro una tazza "; più calzante ci pare la spiegazione del Manilli che vi vede " la capra Amalthea con Giove bambino e con un satiretto ". Il Visconti nel 1796, lo dice lavoro del sec. XVI, il Nibby, nel 1832, del sec. XVII.

Ma una citazione di gran lunga più significante, perchè di tutte più antica e perchè ci fa parola dell'autore del gruppo, è quella dataci dal pittore tedesco Sandrart, il quale, com'è noto, nella sua Academia Picturae Eruditae stampata a Norimberga in tedesco nel 1674 e nel 1679, in latino nel 1683, ci offre sull'arte a Roma notizie preziosissime; in

quanto assunte da lui personalmente, nel suo soggiorno Romano del 1629-30. La citazione si legge nella vita di Gian Lorenzo Bernini e suona:

" Operum ejus celebriorum primum erat figura quaedam e marmore albo nodoso, quâ duo pueri Bacchantes e capra decumbente lac sugunt. Alterum Davidem referebat viventis magnitudine, lapidem funda ejaculaturum e marmore similiter albo, quae cum sequentibus [egli cita in seguito la Dafne e il ritratto di Scipione Borghese] in Vinea Borgesia extant, & opera sunt nobilissima ". (Ediz. latina del 1683, p. 188).

Il rapporto necessario fra questo passo e il gruppo di marmo sempre rimasto a Villa Borghese, e soltanto trasferito sul finire del '700 dalla loggia del primo piano nella stanza della Dafne, non può sfuggire a nessuno. Ma al più degli studiosi del Bernini sfuggì il passo del Sandrart; e l'unico che ne prese nota, il von Boehn, non volle neanche supporre che il gruppo potesse ancora trovarsi in situ, e lo diede come perduto.

La fede che merita l'attribuzione del Sandrart non avrebbe, supponiamo, bisogno di altri appoggi che non si riferiscano all'opera medesima. Ad ogni modo rammentiamo ancora che il passo Sandrartiano appartiene al gruppo di notizie raccolte dall'artista sul luogo nel 1629, come è dimostrato anche dalla precisa consecuzione cronologica ch'esso pone tra le varie opere giovanili del Bernini, mentre le notizie di quelle più tarde seguono con un certo disordine; ed anche da una variante tra il testo tedesco e il latino. Nella prima edizione tedesca il Sandrart diceva infatti essere il gruppo " von weissem Marmor ", " di marmo bianco ", sem-

FIG. 1. — Roma, Galleria Borghese - G. L. BERNINI: Giove fanciullo. (*fot. Faraglia*)

plicemente; nel testo latino aggiunge: " e marmore albo nodoso "; evidentemente un ricordo de visu che aggiunge precisione e corrisponde, di fatto, a verità. Dimostrato così che la notizia risale al viaggio Sandrartiano del '29, è difficile ammettere che in quell'anno potessero di già aver preso piede delle false attribuzioni a un artista ancor giovine. È chiaro che il gruppo del Giove fanciullo era notoriamente per i Romani del 1629 pressochè la " prima opera " di Gian Lorenzo Bernini; mentre è spiegabile che già verso il 1650 non le si ponesse più attenzione in quanto tentativo giovanile di un artista ch'era ormai giunto a ben altri sviluppi. Come abbiam detto, l'opera è oggi esposta, sebbene incomodamente, fra due colonne nella sala della Dafne, con il numero CXVIII.

Chi la osservi (fig. 1), ripensando fino a qual punto il giovine Bernini abbia potuto addentrarsi nei segreti dell'antico, quando nella grande bottega paterna attendeva a restaurare frammenti di scavo, potrà meglio intendere perchè in quest'opera, ch'è certamente una delle primissime di lui pervenuteci, egli si dimostri così scaltramente alessandrino. Il sapore generico di questo gruppo è veramente ellenistico e persino, come non di rado nell'ellenismo, con qualche diversione arcaizzante; più innanzi che l'ellenismo però, è la genialità spaziale straordinaria nel disporre le parti e nel riunirle. Ammettendo infatti, com'è probabile, che un primo pensiero sia stato offerto al Bernini, almeno iconograficamente, dal soggetto civico della lupa coi due gemelli poppanti, è facile intendere quanta strada sia stata fatta, oltre il traguardo dell'ellenismo, per liberare spazialmente questo gruppo in terza dimensione. L'animale s'è atterrato e i putti — che

pure in certi vezzi di fattura aspra sembran ricordarsi dei due che il Pollajolo fuse per completare il gruppo capitolino — l'hanno scavalcato per disporsi al di qua, al di là, in una rannodata complicità spaziale. Nè chi abbia inteso come Bernini studiasse da giovane tutti i segreti della condotta classica, i capelli del Satiro Borghese e le lucidezze dell' " arrotino ", può meravigliarsi ch'egli abbia saputo così per tempo piegare il marmo nodoso ai prodigi di un " fare " non già saputo e mnemonico come quello di Pietro suo padre, anzi ricercato e quasi cesellato in una ricerca costante di maggiore o minor politura, ad effetto, s'intende, di materia. Ora è un trattare più grezzo e raspato che dà al vello caprino il sudicio, l'incatricchiato, il compatto; ora una zannatura maggiore che dà alle membra infantili questa carnosa lustra sodezza, incisa di cercini precisi; finchè in una furia di politura, il latte nella ciotola del satiretto — ognuno se n'accerti — è denso, cagliato e bianco, con uno stacco di tono quale nessuno in quei giorni, salvo il Bernini, avrebbe saputo cavare da un marmo.

Il gruppo che va pertanto restituito agli esordî dell'artista, qualchecosa come il 1615, è una riprova che dal Bernini giovine noi non dobbiamo attenderci per nulla una fattura di pratica come quella che si sarebbe potuta supporre in un allievo di Pietro, ma ricerche accurate e quasi timide sui segreti formali dell'antichità ellenistica e del Rinascimento; così ci dicono il San Lorenzo Strozzi, il bustino Santoni ed oggi questo Giove fanciullo. E, a questo proposito, viene in taglio una seconda volta il Sandrart con il suo prezioso fardello di notizie berniniane.

Ho già avvertito, infatti, quale precisa opinione egli dimostri al riguardo della consecuzione cronologica fra le prime opere dell'artista: Dapprima fu [primum erat, sein erst berühmtes Werk war] il Giove fanciullo; poi [alterum facta est, wieder findet man von ihm] la Dafne... Dopo queste (post statuas istas, folgends nach vielen solchen Statuen) il busto di Scipione Borghese ecc. Tutto ciò corrisponde perfettamente ai dati ottenuti dalle ricerche della critica moderna. Ma una domanda viene spontanea: e il gruppo di Enea e Anchise, e quello di Plutone e Proserpina? Lasciamo da parte questo secondo che ai tempi del viaggio del Sandrart era già stato donato dai Borghese ai Ludovisi e poteva per questi passaggi essere sfuggito al suo esame; ma l'Enea e Anchise? È un'omissione che infirmerebbe di molto l'importanza del passo Sandrartiano, apparentemente tanto edotto delle opere borghesiane dei Bernini; l'infirmerebbe dico, se non fosse che *noi troviamo citato quel gruppo non già fra le opere di Gian Lorenzo ma fra quelle di Pietro.* Così dice il Sandrart nella vita di Pietro Bernini: " Romae cum duobus filiis e marmore multa sculpsit, inter quae praecipue in palatio Vineae Borghesiae oecus magnus in quo multae statuae marmoreae viventium magnitudine majores; & inter alias Aeneas Anchisen patrem e flammis exportans, ex uno marmore arte insigni ".

Se anche, lì per lì, dal contesto, si volesse credere ch'egli accennasse a una specifica collaborazione dei figli, a ripensar meglio, e integrando il significato col testo tedesco parecchio più diffuso, appar chiaro che tale espressione allude alla collaborazione generica dei figli nelle imprese
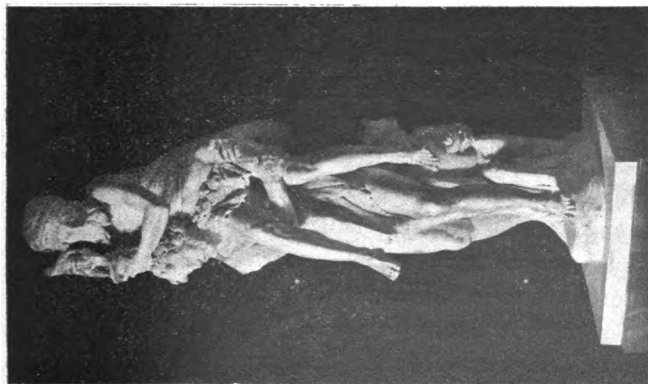
FIG. 2. — Roma, Galleria Borghese
P. BERNINI: Enea ed Anchise
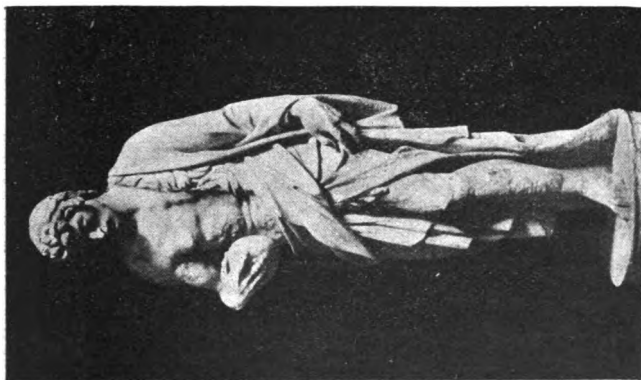
FIG. 3. — Venezia, San Zaccaria
ALESSANDRO VITTORIA: Il Battista

paterne; e il fatto stesso che l'opera sia citata nella vita del padre e per di più come solo esempio della sua attività, dimostra che nel 1629 l'Enea ed Anchise era considerato non già come opera giovanile di Gianlorenzo ma come l'opera più insigne e più tipica della maturità di Pietro Bernini.

Questa preziosa notizia corrisponde perfettamente all'impressione che quella scultura (fig. 2) ci offre di un pezzo di pratica perfettissima, quale la scultura anodina e collettiva dell'ultimo Cinque e del primo Seicento riesciva talora a sfornare dai grandi laboratori delle imprese pontificie. Tale impressione non è del resto la nostra soltanto, che già altri studiosi hanno per lo meno ammesso in questo caso la collaborazione del padre col figlio e già il Visconti avvertiva nel 1796: " gli storici dell'arte riconoscono questo monumento come primo lavoro del cav. Bernino, non punto seguiti in ciò dai professori di scarpello, i quali vi ravvisano anzi una maniera totalmente diversa dallo stile di Lorenzo, e simile piuttosto a quella di Pietro suo padre ".

Il passo del Sandrart decide definitivamente in questo senso.

A chi poi volesse obbiettare che anche in questo gruppo si dichiara quell'intendimento pittorico proprio delle opere del Bernini giovine, noi risponderemmo che tale obbiezione è troppo generica, come soltanto generica, e non individuata è qui quella tendenza. Trattasi in questo caso di un gruppo concepito in origine con l'elegante e magra plasticità del manierismo, ma svanito il centro plastico per la sovrapposizione delle due figure, esse ottengono un effetto di colore alla veneta per essere segate qua e là da lunghi canali d'ombra pura-

mente decorativa ed astratta. Tutto ciò è assolutamente tipico della scoltura di transizione che si andava avviando di certo verso il colore, ma in modo prevalentemente anonimo e impersonale, direi quasi nel modo con cui i copti e gli alessandrini trasponevano in superficie cromatiche i motivi classici.

È ben vero che una grande personalità stava dietro quest'ultima trasformazione in senso cromatico di Pietro Bernini, parlo di Francesco Mochi, l'influenza del quale in questo gruppo dell'Enea ed Anchise pare incontrastabile. Ora quando si pensi che il Mochi — traverso lo spiritualissimo Mariani — è il nipote del Vittoria, ci si spiega abbastanza perchè una figura del Vittoria, come quella del Battista di San Zaccaria (fig. 3) preluda così singolarmente gli effetti di colore di questo gruppo del Bernini padre. Infine noi vediamo in quest'opera un esemplare di quella corrente scultoria che partendosi dalla scultura decorativa cromatica "palladiana" giunge, col culmine del Mochi, e toccando anche l'Algardi e il Duquesnoy, fino alla metà del secolo XVII, mantenendosi pressochè indipendente dal "barocco", ma invece parallela e consentanea a quella vena pittorica che noi abbiamo altrove definita come "neo-veneziana"; questa corrente pertanto non è già quella cui attinge il Bernini, ed anche questo ci ajuta a veder chiara l'impossibilità di attribuirgli il gruppo dell'Enea ed Anchise.

Quasi per le stesse ragioni noi ci domandiamo se non sia il caso di sollevare almeno dei dubbi sopra un altro gruppo di cui il Sandrart non fa cenno, intendo del "Plutone e Proserpina". In verità noi vediamo in questo gruppo

una grande affinità, sopratutto nella fattura di " pratica " — che potrebbe essere definita un effetto di rapida inconscia anamnesi manuale — col gruppo dell'Enea, e perciò non ci sentiamo di farne, come si usa, un ponte tra il Davide e la Dafne. Come mai dopo aver raggiunto i lustri impressionistici o quasi correggeschi del Davide e quando già medita il quadro, transeunte nell'aria, della Dafne, il Bernini sarebbe ritornato a questo motivo forzosamente prensile? Pergameno dopo esser stato Alessandrino? Ciò sarebbe un procedere stranamente a ritroso. E non parliamo di tutto il sovrappiù manieristico del pelame di Plutone che ci pare proprio del padre non già del figlio, giovinetto quasi caravaggesco nello scolpire il bustino di Paolo V o quello del vescovo Santoni. Ammetto che la figura di Proserpina vi sia più sciolta e squisita; ma Pietro sotto l'influsso del Mochi, non raggiunse un livello siffatto nell'angelo del Quirinale?

Senza illudermi di aver risolto la quistione, mi permetto di richiamare l'attenzione di ognuno sulla necessità che v'era di aprirla, almeno. Le si dia, se si vuole, una soluzione di " collaborazione "; ma resti fermo che l'idea dell'opera è tutta nel manierismo e nel cromatismo superficiale — con influenza della tecnica speciale dello stucco — del vecchio Pietro Bernini e che nulla invece è in essa di autentico e di essenziale per intendere un punto qualunque dello svolgimento di Gianlorenzo giovine; personalità dapprima delicata e ad un tempo verista e alessandrina; poco più tardi — irrobustitasi sotto la spinta ancora inavvertita del Rubens — creatrice dell' autentico " barocco ", accanto al Cortona giovine, in Santa Bibiana.

LELIO ORSI

N. 167. Ora nei depositi. — *Santa Cecilia e San Valeriano cui appare l'Angelo* (fig. 4). Questo non comune quadretto è attribuito al Gentileschi col quale non presenta relazioni di sorta; perciò ne tacqui nel mio studio del 1916 su *L'Arte*. È possibile che la confusione sia avvenuta per vedersi del Gentileschi il medesimo soggetto in un quadro di Brera. Il Manilli, per verità, non dice più di questo: " L'antico-moderno, di Santa Cecilia, con San Valeriano, e coll'angelo di sopra, è d'incerto, e fu ritoccato da Domenichino ". L'attributivo di antico-moderno è usato di solito nel '600 per i quadri di transizione tra il '4 e il '500; ad esempio, la stessa definizione è impiegata per il San Sebastiano del Basaiti e la Pietà dell'Ortolano; tuttavia, lo stile in certo modo arcaizzante del quadretto potrebbe giustificare l'estensione; ma notiamo che il nome del Gentileschi non è pronunziato e che nel quadro non è traccia di mani diverse.

Si tratta, ad ogni modo, di un dipinto così raffinato da meritare di certo d'esser tratto dai depositorî per offrirsi

nuovamente al gusto, recentemente risorto anche per i fatti complessi di certo manierismo di cui ci pare tipica rappresentanza.

L'autore n'è, senza dubbio, quel rarissimo Lelio Orsi di Novellara, cui pajono probabilmente accennare le iniziali finte sulla base dell'organo: L. E. O., e cui certamente addita la personalissima maniera.

Lelio è uno degli spiriti più preziosi e ricercati del manierismo e da avvicinarsi, quasi più che ad altri manieristi italiani, a spiriti nordici come il tardo Scorel e il Heemskerk. Fiori strani e d'incrocio studiatissimo sorti su dal terreno di germi variati della cultura rinascimentale, che ora sta ridiventando romantica, senza tuttavia voler perdere una briciola della scienza e dell'archeologia cinquecentesche, anzi compiacendosene ed ornandosene come di vezzi lambiccati. Una preziosa crudeltà tinta di misticismo affettato, un collezionismo d'ideali espresso nella cumulazione degli oggetti più rari; l'ambiente architettonico è quello del rinascimento più antropomorfico; dico lo stile d'entasi elastiche e di giochi muscolari del Parmigianino e di Prospero Spani; dove ogni mobile e persino quasi ogni indumento desinit in unguem o nella grinta delicata e terribile del grottesco; dove le sfingi si accosciano sotto ogni tavolo; dove le figure medesime sembrano, tutt'assieme coi loro panni, preparati fragilissimi di corniola, di corallo, o di cera legati in metalli a cesello, ornati di capelli che sembrano frange, così come le vere frange amano assumere l'acconciatura preziosa dei capelli; per tutto, infine, un che di fragile, di schifiltoso, di stanco, di anfibolo, accolto in interni terribilmente civili ma pieni

FIG. 4. — Roma, Gall. Borghese - LELIO ORSI: S. Cecilia e S. Valeriano.

di un'aria irrespirabile e diluviale e assediati da paesaggi torvi e misteriosi.

È il mondo che il Parmigianino esprime da par suo nel paradigma della Madonna dal collo lungo; con quel profeta terribile come un'automa di cera dinanzi alla tastiera precipitosa dei plinti di tante inutili colonne; è il mondo prezioso del Bedoli nella concezione di Parma, nella Madonna col San Bruno a Monaco, nell'Annunciazione Ambrosiana e in quella di Napoli. Un'interpretazione straordinariamente modistica e ingannevole del mondo sacro simile a quella, capziosa, del gotico tardo. Nuovi orti conclusi si serrano attorno alla Vergine; ma essi furono per troppo tempo affittati a degli umanisti che vi abbandonarono quantità di terribili simboli e frammenti profani. È per questo che i due Santi di Lelio, nella stanza ornatissima, sentono di cortigiani consumati di piccola corte velenosa di provincia; e il San Valeriano ci rammenta persino un fatuo ma crudele duca di Parma stendhaliano.

S'intende bene che nella continua alchimia di queste ricerche impreziosite si faccian strada, talora, i segnali d'avviso di un nuovo naturalismo. Si veggano ad esempio le due mani della Santa Cecilia così nervose di scorcio da preludere i piccoli moti ritorti del Lastman e del Saraceni, e, nell'angelo, i passaggi di luci colanti, quasi di cera che si vada rassegando, affumicata, simili a certi altri del Lotto. Ciò spiega, almeno in parte, perchè il Morelli avanzasse per questo quadretto Borghese la curiosa attribuzione a Domenico Feti, e perchè, all'incontro, il Voss abbia pensato di potere attribuire all'Orsi un quadretto di Braunschweig con un

« Cristo nell'orto », squisita mistura di Correggio e di Bassano ad opera del Borgianni giovanissimo.

Se abbiamo un istante indugiato sull'Orsi, si è perchè egli ci appare come uno degli attori più significanti di quel momento complesso in cui la civiltà del Rinascimento si filtra in ampolle di rara legatura. La sua persona artistica non è forse meno notevole di quella dei più preziosi manieristi toscani coi quali è probabile egli sia stato — per quel suo pizzicare anche di Michelangiolismo — qualche volta confuso. Io mi domando se, per esempio quel quadro di favola bellissima, attribuito in Torino (n. 126) a Daniele da Volterra, con una Decapitazione del Battista svolta in forma quasi diabolica, non sia forse dell'Orsi. Non è qui luogo d'aggiungere più cose su di lui; basti ricordare che per il quadretto Borghese è forse probabile la datazione 1554-55 che corrisponde al soggiorno romano dell'artista; e che alle opere di lui conosciute in Napoli e in Londra (quella a Pitti non ci sembra sua) si può aggiungere il notevole quadro della Collezione Chiesa, ora in vendita a New York, rappresentante un « Noli me tangere » memorabile per la moltiplicazione ad infinitum tattile dei panneggi bianchi; un disegno per questa tavoletta è ad Orléans nella collezione Fourché, annesso del museo locale; ivi attribuito al Cignani. Ricordo ancora, perchè poco noti, il bellissimo disegno per un'Adorazione del Bambino nel Museo di Reggio Emilia; e nella Galleria di Modena una Pietà, dove il Cristo è ammirevole nello scorcio di tanta cedevolezza come imaginato in cera, e il Martirio di Santa Caterina, prezioso di manierismo quasi glittico, infinitamente modulato e adornato.

G U Y   F R A N Ç O I S

Sala VIII n. 33. Il Giudizio di Salomone (fig. 5). — Alludiamo al quadro ancor oggi attribuito senza fondamento al Passignano, di cui pure, nella stessa galleria, esiste un'opera, opera autentica a confronto; non già il n. 423 che appartiene più probabilmente al Ciampelli, ma il 349 con la Deposizione di Cristo. Quanto al Giudizio di Salomone esso subì già due altre proposte di nuova attribuzione: una da parte mia, quando pensai di poterlo ascrivere ad Orazio Gentileschi, un'altra da parte del Voss che avanzò il nome dello Stanzioni. Oggi io non sono più soddisfatto della mia proposta come credo che della sua non lo sia il Voss.

In verità è questo un quadretto di non facile definizione dove elementi sottintesi di origine classicistica sono inscenati in modo prevalentemente naturalistico e popolaresco, quasi con un poco di commedia. Tutto ciò ci riporta allo spirito dei francesi operanti a Roma nei primi decennî del seicento; agli elementi di scenica classica che affiorano persino nel naturalismo del Valentin; chi non ricorda, per esempio,
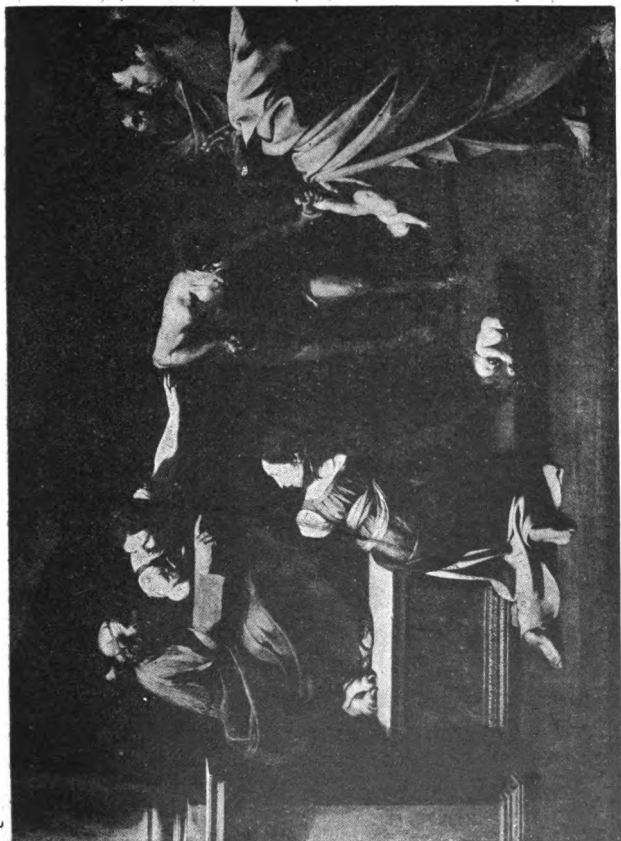
FIG. 5. — Roma, Gall. Borghese - GUIDO FRANÇOIS: Giudizio di Salomone.

la parte corneilliana che sostiene il tiranno nel veracissimo martirio dei santi Processo e Martiniano oggi nella Pinacoteca Papale? Chi non avverte qui, i rapporti scenici con lo stesso soggetto che del Valentin si può vedere al Louvre?

Ma anche posta la questione dell'origine francese del quadro non è facile intendere quale mai fra i francesi a Roma nel secondo decennio possa averlo dipinto. La spiegazione credo di averla trovata nel 1921 a Le Puy in Alvernia, quando nella chiesa di San Lorenzo mi abbattei in una Incredulità di San Tommaso, presenti gli apostoli, firmata per vezzo d'italianismo, Guido Francesco invenit et fecit. Vi si avvertono gli stessi elementi pungentemente scenici del quadro Borghese, i cui modelli paiono anzi esser serviti per gli apostoli assistenti nel quadro di Le Puy. Le fonti ci dicono che il François operò in Roma nel secondo decennio sotto la guida del Vouet. Le date del soggiorno romano del Vouet (in Roma dal 1614) e una Crocefissione del François a Le Puy, datata nel 1619, pongono tra quei due termini la nascita di questo quadro.

Essere allievi del Vouet in Roma verso il 1615 significa per un giovine pittore l'autorizzazione e il placet a frequentare tutte le gradazioni del caravaggismo italiano francese fiammingo; conoscere il Gentileschi; avvistare il Saraceni in compagnia del suo allievo, pittore e incisore lorenese, Le Clerc — ed ecco che nell'oratorio del Gonfalone a Le Puy, dove il François diresse la decorazione pittorica, una copia della Morte della Vergine del Saraceni ci dà ragione di quei contatti; significa ancora avvicinare il Ribera che, prima di partire per Napoli, dà in Roma i primi
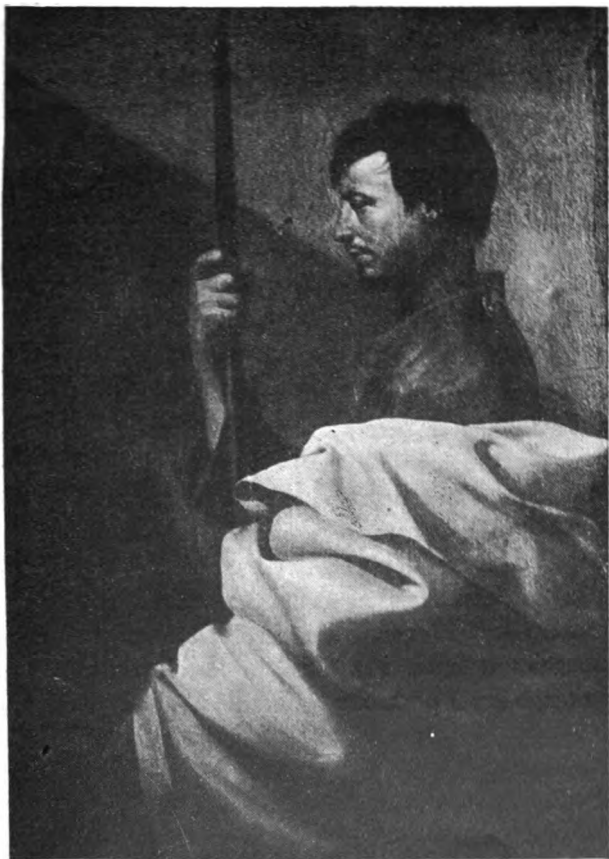
FIG. 6. — Roma, già in casa Gavotti.
GUIDO FRANÇOIS: S. Matteo.

saggi di quei suoi apostoli fieri macabri e comici — e qualche relazione col Ribera giovine, tale anzi da giustificare parzialmente il perchè dell'attribuzione del Voss al napoletano Stanzioni, non manca nel quadro Borghese; — frequentare il Vignon, una specie di Feti francese, e fra i fiamminghi il Terbrugghen, e il Baburen mentre nel 1617 dipinge i bellissimi quadri di San Pietro in Montorio.

Il François dovette in Roma lasciare parecchi esempi paralleli al Ribera e al Baburen; e me ne dà certezza una serie di apostoli già in casa Gavotti in Roma (dove son citati in antichi inventari, tuttavia senza indicazione d'autore) i quali ripetono gli stessi modelli che vediamo avanzarsi e gesticolare illusivi sul palchetto scenico del quadro Borghese. Ecco l'assistente di profilo sul primo piano del Giudizio di Salomone ricomparire in questo San Matteo (fig. 6) appartenente alla detta serie di apostoli tutti pervasi di un caravaggismo pittorico fiero e sorprendente tale da ricordare persino il Velazquez giovine.

Ma la considerazione della parte superstite di quella schiera di apostoli mi sarà occasione per ampliare altra volta con maggior materiale illustrativo le ricerche sul François che oggi ritengo il più probabile autore del Giudizio di Salomone.

DIRK BABUREN

Sala VIII n. 28. La Cattura di Cristo (fig. 7). — Il quadro è ascritto al Manfredi. La figura del Manfredi è tuttavia poco chiara, ma tenendo presente la descrizione che del suo dipingere dànno il Baglione e il Bellori e che conviene perfettamente ad opere tutte di certo di una stessa mano e quasi tutte ascrittegli dalla tradizione come ad es., le due mezze figure a Modena, il Bacco col bevitore alla Corsiniana di Roma, il San Pietro negante di Braunschweig e il Concerto ascritto al Caravaggio agli Uffizi, ci par chiaro che questa Cattura di Cristo non gli convenga; per contro essa si attaglia perfettamente al dosso robusto del nordico Baburen e precisamente al suo momento romano.

Chi abbia ripetutamente studiato i quadri e le lunette del Baburen nella cappella di San Pietro in Montorio, tutti certamente di un solo stile, salvo il debolissimo "Cristo fra i dottori", non potrà dubitare a lungo della sua paternità per questo quadro Borghese. Anche qui la stessa battuta drammatica a grandi spezzature chiaroscurali, onde la forma

appaia per frammenti tragicamente incidentali. La presentazione pungente di quei frammenti luminosi; else toccate di striscio, fette di spalle nude, quarti di fronti sudate, è proposta in un caravaggismo sostanzialmente ben inteso, sebbene in un senso troppo crudo, comune e spietato. Il Velazquez, la magnifica brutalità del Velazquez giovine, pare aver appreso parecchio da questi forti maestri. Per un esempio, la mano del manigoldo che si posa sul braccio di Cristo nel quadro del Baburen, emerge parzialmente dalla luce con la stessa terribilità di grumo lavico subitamente illuminato e con la stessa intenzione pittorica che quella del Re inginocchiato nell'adorazione dei Magi che il Velazquez dipinse qualche anno dopo. Poichè, per la cronologia, questa Cattura di Cristo è a nostro parere anteriore anche di qualche poco alla Deposizione del 1617 a San Pietro in Montorio.

Un'opera che lega per così dire questa pittura di Galleria Borghese con la suddetta Deposizione è — oltre la Lavanda dei piedi già nella Galleria Giustiniani oggi in deposito del Kaiser Friedrich Museum nella Galleria di Wiesbaden e fin dal 1803 (vedi Gall. Naz. Ital. V, 616) dichiarata da Tomaso Conca della stessa mano del quadro di San Pietro in Montorio — un'altra Cattura di Cristo, (fig. 8) anch'essa un tempo, come gli apostoli del François, in casa Gavotti. Gli stessi violenti figuranti del quadro Borghese, di San Pietro Montorio e di Wiesbaden ricompaiono in questo dipinto dove il prevalere degli elementi fisici e quasi diremmo chirurgici dell'argomento è abbastanza chiaro; stravince l'episodio del San Pietro che taglia l'orecchia a Malco

FIG. 7. — Roma, Gall. Borghese - DIRK BABUREN: Cattura di Cristo.

e la luce se n'impaccia in quel cogliere di sorpresa luminosa quel pugnale scortato a mezz'aria, nell'invertire di direzione tutti i comuni rapporti del chiaroscuro, come si vede in quel groppo delle due mani di San Pietro e di Malco e in quello scroscio fulmineo di chiari sul torso appallottato e quasi incandescente del ferito che si rovescia in terra, e stride.

Questi Caravaggeschi possedevano veramente un senso maraviglioso e nuovissimo per le situazioni fotogeniche; che dico, le creavano, con l'illusione di trovarle, essi medesimi; e ne scaturivano apparizioni di realtà condensata e fulminante.

La Galleria Borghese possiede ancora sotto falsa definizione due altre opere del Baburen. La prima col n. 325, attribuita anch'essa al Manfredi, presenta una mezza figura di mendicante, affine ai modi del Ribera giovine, col quale il Baburen potè stringere rapporti in Roma prima del 1616; l'altra col n. 69, attribuita senza fondamento alla scuola dei Carracci, è di un San Rocco disteso in atto di additare la piaga sulla coscia. Io ricordo quell'opera quand'era assai bella e vigorosa di pittura; ma fu poi talmente guasta in certi tentativi di restauro occorsi una decina d'anni or sono, che oggi è pressapoco impossibile goderne le qualità, e carità consiglia di non pubblicarne una riproduzione. Bellissima vi era la natura morta con oggetti, a sinistra, e similissima all'altra che si vede nel Bevitore della Galleria Colonna ascritto al Caravaggio, ma anch'esso certamente del Baburen.

Il San Rocco, per i caratteri della figura in qualche relazione con l'accademismo, si può credere rappresenti un momento anche precedente dell'artista; giacchè è noto come questi Caravaggeschi giungessero di solito a Roma con
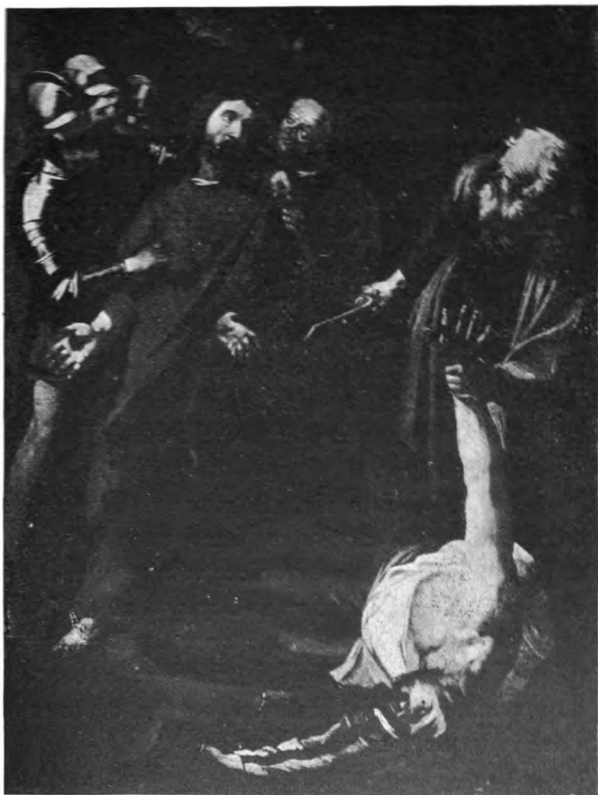
FIG. 8. — Roma, già in casa Gavotti - DIRK BABUREN: Cattura di Cristo.

parecchi ricordi dell'arte fiamminga di trapasso mista di manieristico e di protorubensiano, quale è rappresentata, poniamo, da un Abraham Janssens o dal primo tempo di un Van Mol. Di questi ricordi son carichi, ad esempio, altri due dipinti dove noi vediamo sicuramente gli inizî del Baburen ed intendo i due pendants (n. 9 e 10) del Museo di Vienna, col « Cristo fra i dottori » nell'uno e nell'altro « Tobiolo che guarisce il padre ». Sono attribuiti, nei vecchi cataloghi, al Caravaggio.

Un'altra opera del periodo romano del Baburen è in Palazzo Mansi a Lucca; ancora il Cristo fra i dottori — forse una ripetizione del quadro che dovette esistere in San Pietro in Montorio e fu poi sostituito da altra tela debolissima, ma di egual soggetto? Ed è significativo ch'essa abbia sempre conservato nei cataloghi della Galleria Mansi il nome di « Babeur ».

Dopo quanto abbiam rivelato intorno al soggiorno romano del Baburen, non ci spieghiamo come il Voss nelle note sull'artista contenute nel suo ricco volume sulla Römische Barockmalerei, affermi che salvo la Deposizione di San Pietro in Montorio — il Voss respinge senza fondamento l'attribuzione al Baburen per gli altri quadri della cappella — e la Lavanda dei Piedi Giustiniani, non si conoscano altri saggi del momento romano dell'artista.

Alle opere già cognite dai cataloghi delle Gallerie, del Baburen più tardo, aggiungiamo ancora la mezza figura di filosofo della Collezione Binder a Berlino pubblicata come Honthorst in Archiv für Kstgeschichte, (1914, tav. 58) la scena di « Soldato e Cortigiana » attribuita al Honthorst

nella Gastzimmer del Castello di Würzburg, la vecchia ridente (n. 553) del Museo di Avignon, attribuita allo Zurbaran, il n. 252 di Bamberga, con una scena di gioco, ascritta ancora al Honthorst.

Non è qui luogo a considerare come il Baburen abbia poco a poco, probabilmente per consiglio del grande Ter Brugghen, schiarito la propria visione in una forma di naturalismo pittorico bravo e ridente, che senza raggiungere forme alte come quelle del maggiore camerata, ci par tuttavia sovrastare ai risultati di un Bylert, pareggiare quelli di un Rombouts ed avvicinare di molto quelli del guantese Giovanni Ianssens, per citare gli artisti che appartennero nettamente al medesimo gruppo e lavorarono, per così dire, d'intesa.

S A V O L D O

VIII camera, n. 30. Scuola veneziana. Venere dormiente (fig. 9). — È per me sorprendente, come, fino ad oggi, nessuno abbia raccolto la bella intuizione iniziale che il Venturi ebbe nel suo catalogo del 1893 dove si legge (p. 46) che « per certe pieghe bianche del lenzuolo che si stende sotto a Venere si può pensare al Savoldo ». Per contro il Venturi stesso pare avere abbandonato l'idea se nel 1921, nella sua Guida alle Gallerie di Roma (Tipografia Sampaolesi) scrive: « buona traduzione ferrarese di modello veneziano ». Noi che abbiamo sempre tenuto fede alla origine Savoldiana dell'opera pensiamo che occorra spendervi qualche parola, in quanto essa ci pare oltremodo importante ad intendere le prime intenzioni dell'artista.

L'evidenza è, patentemente, di un giorgionismo più acerbo ancora di quello di Giorgione medesimo, ma già invincibilmente calamitato dai due poli magnetici fra i quali oscilla sospesa tutta l'arte del Savoldo; da un lato, un naturalismo pressochè personale che studia volta per volta i segreti
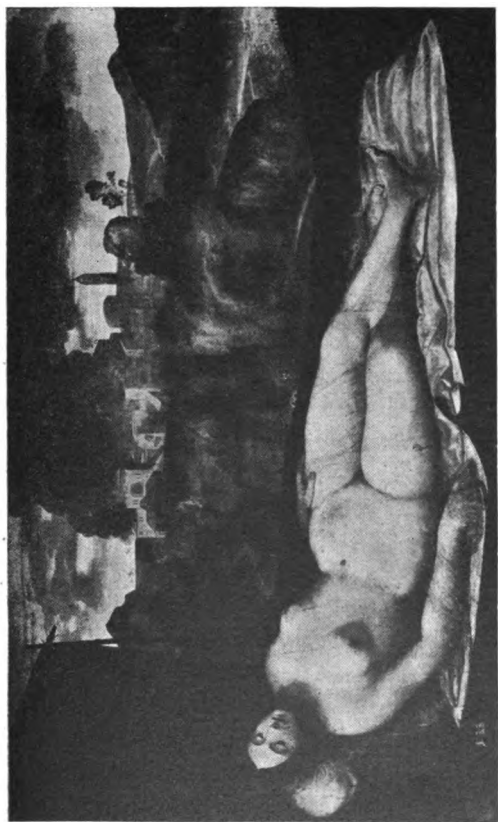
FIG. 9. — Roma, Gall. Borghese - GIROLAMO SAVOLDO: Venere dormiente.

della forma; si veda, ad esempio, la soluzione dei piani bellissimi dell'addome; dall'altro, uno spirito nordico melanconico lunare che nelle grandi zone del paesaggio prospettico belliniano scopre, accorato, distanze recondite e quasi di sogno cui gl'italiani in verità, salvo pochi casi pressochè numerabili, non erano avvezzi.

Chi ripensa la calma dei sensi grandissima e pure nunzia dei calori estivi, della Venere di Dresda, o la floridezza verde e bruna delle Veneri del Palma, intende a dovere la rigorosa acerbità di questo nudo asciutto e nella posa sforzatissimo per quel poggiare come di coltello e pericolosamente sul gran foglio tagliente di lamina bianca del panneggio secchissimo, dinnanzi a quella cortina, preparazione veramente più acconcia per una intimità sacra, che profana.

Tutto ciò non è puramente veneziano, intendo, e ci ricorda ad esempio — preferirò dirlo subito, senza ambage — le intenzioni di un Piero di Cosimo. Io non conosco infatti altre figure che formalmente più s'imparentino a questa che quelle date da Piero di Cosimo alla Venere o al Marte di Berlino, alla Procri di Londra. Lo stesso senso dei limiti formali, una struttura analoga in asprezza, modi affini nel battere il panneggio sotteso, come ad orecchie metalliche, sicchè una conoscenza di quelle opere da parte del Savoldo non pır dubbia. Ecco un buon canale per intendere il significato del documento nel quale il Savoldo, nell'anno 1508 è, come pittore, dichiarato ascritto all'arte dei medici e degli speziali in Firenze. Che cosa di più naturale, infatti, per un pittore giunto da Venezia che l'intavolare relazione coll'artista che più aveva tenuto vivo

in Firenze il commercio intelligente fra le qualità formali e quelle cromatiche, in un risultato ampio, libero, e ad un tempo potentemente fantastico, quale il Savoldo, per l'analogia stessa del suo temperamento, doveva certamente desiderare?

Persino il tipo, insueto per l'arte veneziana, di questa Venere, è ben quello che in Piero s'incontra più d'una volta, e in particolare nell'angelo che solleva il viso, in secondo piano, a manca del trono della Vergine, nella pala degli Innocenti.

E non si può ripetere il simile anche del paesaggio? Che cosa di più affine, nella mistura di nordiche lontananze rese intime, e di giustezze italiane nelle zone spaziali e cromatiche, che i paesaggi veri e sognati di Piero nei sublimi cassoni del Ricketts, di New-York e del Principe di Serbia e questo misterioso paese dove soltanto è più chiaro il punto di partenza dalla sintesi prospettica di Bellini, invece che da quella dei toscani? Ora, pensate di rilevare su questo fondo di turbo, che par qui nascere biblicamente dalle case di Gomorra, il profilo di Simonetta Vespucci e avrete pressochè non turbato l'ordine di contrasto stabilito da Piero di Cosimo per il fondo del famoso ritratto di Chantilly.

Qui adunque noi pensiamo di dover additare il significato delle relazioni del Savoldo coi toscani; e non già, come suona vagamente l'accenno del Borenius nella nota in calce alla vita del Savoldo del Cavalcaselle, in un "certo classicismo ed accademismo nel sistema di disegno". E ci voleva proprio uno squisito saggiatore dilettante come Piero di Cosimo per poter dare ajuto nelle prime strette ad un

altro dilettante gentiluomo isolato come era il Savoldo; e potergli commettere di esplorare il futuro, come di fatto il Savoldo mantenne con i risultati di cui abbiamo detto altra volta (Cose Bresciane del '500. L'Arte, 1917).

Una parola è forse possibile anche sulla storia esterna dell'opera. V'è in essa un cartellino, oggi purtroppo in gran parte indecifrabile, ma dove, tuttavia, una sigla HIER sebbene complicata con una T, pare accennare ad un Hieronimus che dovrebb'essere il Savoldo.

E c'è una sorpresa di più, soltanto che si riapra quella fonte inapprezzabile di rarissime novelle dell'arte precipuamente veneziana, ch'è la "Notizia di opere di disegno" stesa dal grande amatore Marcantonio Michiel. Si legge infatti a pagina 62 dell'edizione originale curata nell'anno 1800 da Iacopo Morelli: "In casa de M. Andrea di Odoni (1521)... in la camera de sopra.... La Nuda grande destesa da drietto al letto fu de man de Ieronimo Savoldo Bressano". Una volta acquistata da tanti segni interni la certezza che il quadro Borghese sia del giovine Savoldo, appare assai probabile che proprio ad esso abbia a riferirsi il passo del Michiel. Altri avrebbe preferito cominciare dalla citazione piuttosto che dall'opera, ma ne fu forse impedito dalle cattive interpretazioni che quella frase sofferse nelle traduzioni straniere. Il Crowe tradusse a casaccio "A nude female on a bed" come se il testo parlasse di una nuda distesa sur un letto; il Williamson intese come se la figura fosse dipinta sul tergo di un letto: "painted on the back of the bed"; ora l'interpretazione è molto più semplice: il Michiel, che ama talora

definire l'ubicazione dei quadri, dicendo: " La Nuda grande destesa da drietto el letto ", vuol significare per l'appunto che la Venere o la nuda del Savoldo era appesa nella parete lunga cui il letto s'appoggiava e perciò " dietro il letto ".

FRA BARTOLOMMEO

N. 439. Sacra Famiglia (tondo). — Ab antiquo attribuita a Lorenzo di Credi; nel catalogo del Venturi (1892) a scuola del Verrocchio; più recentemente dal De Liphart a Cesare da Sesto.

Nessun dubbio che questo tondo (fig. 10) per le sue qualità di forma e composizione, sia il più bell'ornamento di questa sala toscana, così terribilmente gravata dalla molta zavorra degli accademici cinquecenteschi di basso rango.

Ed è tanto più strano che una qualità così alta sia fino ad oggi sfuggita a una precisa definizione storica, in quanto tutta la critica dell'ottocento vi ha scalpicciato dinanzi, discutendone con certa animazione.

Poichè alla scritta del cartellino nessuno studioso vorrebbe ormai dar più fede, crediamo inutile prenderla ancora una volta in esame. Si è parlato allora di scuola del Verrocchio, del Sodoma e di un pseudo-Lorenzo di Credi, ma non v'è dubbio che si tratti qui di false particolarizzazioni dedotte da una estesa ed imprecisa generalità; la forma

FIG. 10. — Roma, Galleria Borghese
FRA BARTOLOMMEO: Sacra Famiglia.

puramente deduttiva risultando sempre terribilmente pericolosa nel territorio cosparso di fitte celle individuali, della storia dell'arte.

D'altronde, il modo con cui il critico giunge alla verità è una forma così misteriosa di intimazione spirituale, che qualora la si volesse presentare così come avviene, senza ambage, non si sarebbe intesi, nè creduti. Si è costretti, allora, a presentare come gradus ad veritatem quegli elementi che si vengono, per via di scienza, accumulando alla superficie, come controllo di una convinzione acquistata per via molto più sotterranea.

S'io, per esempio, dicessi che la convinzione dell'appartenenza a Fra Bartolommeo di quest'opera, si originò in me di subito dall' identità qualitativa che il mio spirito poneva tra il modo vitale e direi entusiastico d'impiegare sensibilmente e impeccabilmente la tecnica accademica che appare in quest' opera e quello che è proprio, negli ultimi anni del quattrocento, soltanto di Fra Bartolommeo, mi si potrebbe obbiettare che la seconda parte della proposizione presuppone una serie di conoscenze storiche che mi autorizzino a pronunziare il dimostrativo « quello », il cronologico « ultimi anni del quattrocento », l'esclusivo « soltanto » la correlazione con l'individuale determinato « Fra Bartolommeo » ; al che io ribatterei che a quell'equazione avrei potuto giungere anche senza particolari conoscenze cronologiche e d'individui storicamente determinati; senza per altro negare che la sensibilità per le forme, abbia ad esser nutrita della conoscenza delle varietà di esse, ciò ch'è gia press'a poco una storia embrionale ed astratta.

Ma poichè si esige una storia concreta e secondo le comuni categorie spaziali e temporali, fissiamo pure questi punti più comprensibili.

Sui caratteri generici che fissano la nascita dell'opera entro l'ultimo decennio del quattrocento, in Firenze, non può sorgere dubbio; essendo bene essi che hanno permesso quella falsa generalità di Scuola del Verrocchio e quella falsa individuazione in Lorenzo di Credi.

Ma noi vogliamo cercare entro quei termini di spazio e di tempo qualche cosa di più preciso.

Ciò che più si rivela ad uno studio attento dei motivi formali di quest'opera, è l'appoggio a Leonardo, parte direttamente e parte, specie nel paese, attraverso le ricerche di Piero di Cosimo. E, di fatto:

1. Il chiaroscuro più spinto e penetrante che in qualunque opera verrocchiesca o del Credi è di chiara origine leonardesca;

2. Il San Giuseppe, nella sua positura costruita in profondità così da preludere direttamente al cinquecento rivela la sua origine strutturale dal San Girolamo di Leonardo più ancora che dal San Giuseppe del Signorelli;

3. La Madonna, nella posa apparentemente crediana, rivela però una prontezza di moto e un principio di torsione chiaramente desunti dal modello leonardesco noto per la piccola derivazione dell'Annunciata al Louvre;

4. Le stesse figure dei pastori nel lontano rivelano una motilità di ritmi che patentemente decorre dagli infiniti moduli accennati da Leonardo negli studî del periodo fiorentino per varie Adorazioni.

Ora, questo modo di appoggiarsi a Leonardo, per il tramite parziale di Piero di Cosimo, ma di appoggiarglisi svuotandolo di ogni romanticismo e rendendolo inizialmente accademico ci orienta di già verso un temperamento come quello di Fra Bartolommeo. Necessita ora vedere se oltre i confronti con Leonardo altri ne siano istituibili con Fra Bartolommeo medesimo, giacchè soltanto questi parranno ai più, sufficenti per valicare dall'affine all'identico. Ecco:

1. Il panneggio ammirevole del San Giuseppe, evidentemente ispirato ad una di quelle sublimi accademie che la bellezza astrattamente plastica e chiaroscurale di un panneggio suggeriva a Leonardo, è presentato per l'appunto in modo da dar luogo allo spiegamento complesso di quella scienza chiaroscurale che si può rivedere ad esempio, vuoi, nel piegame dell'angelo annunciante della pala di Volterra, vuoi nei panneggi a gran festoni e a gran sottosquadri che addobbano i due santi a chiudere l'emiciclo della Corte celeste nel Giudizio Universale del 1499.

2. Il tipo del San Giuseppe è tale da fare concludere addirittura all'identità del modello con quello che servì al pittore per il quadro di Sacra Famiglia, già in possesso di Fairfax Murray, comunemente ritenuto di Mariotto, ma certamente opera del Frate negli stessi giorni in cui compieva il dittico per Piero del Pugliese. (Lo si può rivedere riprodotto nella « Storia » del Venturi, vol. IX, 1. 353). E si tratta, intendiamoci, non di comunanza di modello soltanto, ma di affinità spinte nella distribuzione del chiaroscuro a chiaro commento della rotondità della volta craniale, dell'incunearsi orbitale, del risalire degli zigomi. Si confronti

FIG. 11. — Roma, Galleria Borghese
FRA BARTOLOMMEO: Sacra Famiglia; partic. di S. Giuseppe.

anche il tipo del Bimbo con quello, similissimo, del cherubino sotto il Padre Eterno nel quadro di Volterra.

3. Il paesaggio. Esso avrebbe potuto bastare da solo a concludere nel senso da noi desiderato, una volta rilevatane la incredibile fratellanza con quello dell'Annunciazione di Volterra (1497) o con l'altro nella suddetta Sacra Famiglia (1499). Le stesse pianure a macchie ora come d'acquitrini, ora d'ombra portata dai volumi degli alberi, abitate da costruzioni, spesso poeticamente dirute, di castelli, di molini e di ponti, fiancheggiate da scoscendimenti subito raddolciti; entrovi un diffuso per tutto sentore forestiero vuoi nella forma delle città, vuoi nei nordici cobalti delle ultime lontananze montuose, vuoi infine nel modo di allumare le fronde.

Questo per i rapporti con le opere conosciute e giovanili di Bartolommeo della Porta; e ci pare che potrà essere sufficente per guidare il lettore verso la conclusione; sicchè ci asteniamo persino dall'accennare ai rapporti talmente alla mano con altri quadretti di simil soggetto esciti più tardi dalle mani del Frate o di alcuno de' suoi ajuti. Si veda soltanto la simiglianza del Bambino in un quadro tanto più tardo come quello della Galleria di Londra (già Mond); attraverso il nuovo senso della morbidezza chiaroscurale alla greca, una profonda identità di struttura e di postura, permane.

Ma ci preme, dopo tanta indulgenza alla metodica della dimostrazione, ritornare al senso della identità qualitativa che sola ci può autorizzare alla conclusione del problema di questo quadro in favore di fra Bartolommeo. È la trascuranza di quel senso che condusse il Morelli all'enormità di affermare che il tondo Borghese fosse della stessa mano che l'altro

n. 354 a Pitti, attribuito anch'esso, è vero, a Lorenzo di Credi, ma tanto inferiore a questo da non poter decentemente esser giudicato nella stessa sede.

È ancora la trascuranza di quel senso che fece ai più così grosso velo di fronte a quei magnifici preludî di classicismo e di accademismo che son qui accennati — nè altri che Bartolommeo della Porta poteva accennarli verso il 1495 e prima dell'apparire di Raffaello — con una vigoria tanto più pungente in quanto essi devono in qualche modo ovviare all'arcaicità palmare del motivo, antico quanto l'Angelico e il Lippi: e noi abbiam visto qualmente essi urgano in quella superba individuazione per via di chiaroscuro del panneggio del San Giuseppe che ne acquista pertanto poco meno misurata dignità che un filosofo d'Atene da un Raffaello, quindici anni dopo.

A questo proposito anzi, aggiungiamo non apparirci affatto impossibile che il motivo di panneggio del San Giuseppe nella « Santa famiglia sotto la palma » a Bridgewater House sia ispirato a questo del tondo Borghese che Raffaello di certo vide in Firenze, pochi anni dopo che Bartolommeo della Porta giovine e ancora non frate, l'ebbe, come crediamo, ottimamente dipinto.

P A L M A   V E C C H I O

445. — È un gradito ritrattino (fig. 12) la cui denominazione passò di recente dalla scuola di Giovanni Bellini a Vittore Belliniano accogliendo del resto, a distanza di più che mezzo secolo, un suggerimento poco felice del Cavalcaselle. Ed anche questo è, a parer nostro, uno di quei falsi particolareggiamenti che sono, ripeto, più pericolosi di una falsa generalizzazione. Giacchè la falsa generalità, come Scuola di Giovanni Bellini, ha così grandi braccia da poter lasciare adito alla ricerca della verità; mentre il falso particolareggiare in Vittor Belliniano, mira ad imporsi con un'apparenza di precisione, la cui serietà esigerebbe di non essere posta in dubbio. Ma in verità questo fu anche il metodo che usavan le scuole erudite di un secolo fa, le quali col catalogo degli scolari alla mano, andavan distribuendo tra di essi, con certo fare equamente patriarcale, le varie opere che non si potessero per ragioni di mediocrità assegnare ai maestri.

FIG. 12. — Roma, Galleria Borghese - PALMA VECCHIO: Ritratto.

La verità è che non solo manca ogni relazione con i ritratti che del Belliniano si conoscono dall'opera di Bergamo o dal telone tornato da Vienna, ma che neanco la generalità di « Scuola del Bellini » può resistere ad uno scrutinio severo, salvo per chi voglia intendere la Scuola del Bellini in senso sommamente generico.

V'è, per contro, in questo ritrattino, dilatato così deliziosamente ad occupare gran parte dello spazio destinato ad accoglierlo con un breve commento di paese, vi è dico, in embrione, tutto ciò che siamo soliti a considerare il dono specifico dello stile del Palma di fronte ai doni Belliniani. Dico piani più slentati e meno definiti, dove le bocche si sfogliano sul campo del viso come petali di rosa; un tre quarti slargato e asimmetrico così da raccogliere pressochè tutto il viso in una piazza triangolare di chiari; una grana più dolce e diluita che dà ai fondi una minor definizione che nel Bellini; il tutto cantato entro poche note di serie, quasi direi, tricolore; con un effetto di estrema placidezza spirituale.

S'intende bene che questo ampliamento dei piani non era probabilmente una invenzione del Palma, ma una variazione personale che il Palma, sur un generico fondale quattrocentesco, andava attuando dei modi nuovi di Tiziano giovine, mentre, ch'io sappia, nel Bellini si potrà forse ritrovare un momento giorgionesco, non già uno tizianesco.

S'intende anche che questo non è un Palma dell'ampiezza che vediamo nel poeta di Londra o in simili capolavori; ma non vi pare che la stessa distanza corra tra la Sacra Conversazione della Galleria Borghese (fig. 13) che
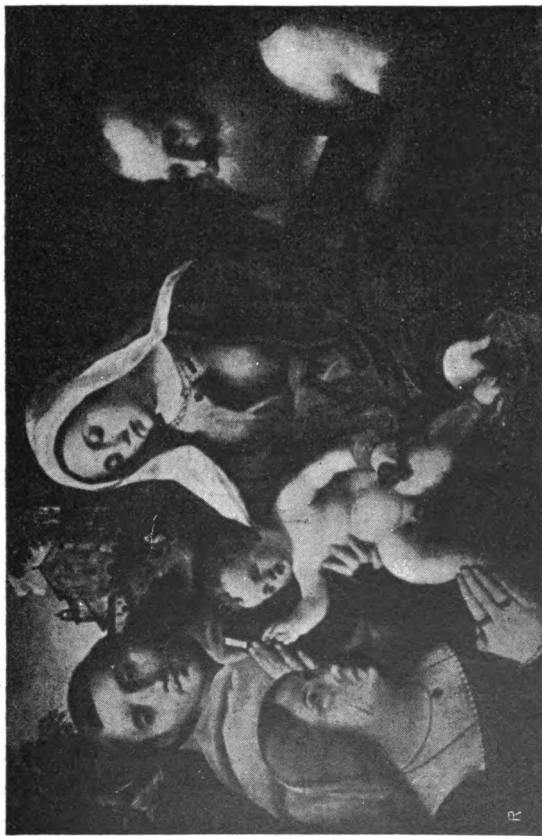
FIG. 13. — Roma, Galleria Borghese: PALMA VECCHIO: Sacra Conversazione.

nessuno ha mai inteso revocare in dubbio, e la grande Sacra Conversazione di Venezia? Eppure anche nella Sacra Conversazione della Borghese appar chiaro dalle figurette dello sfondo che il Palma avesse già visto Tiziano; soltanto e per gioventù e per fedeltà a tradizioni paesane il Palma si manteneva castigato e alquanto più simile al Previtali giovine.

E sono appunto i piani di alcuni visi di questa Sacra Conversazione, alquanto intorbidita dai tempi, che ci han condotto alla convinzione del palmismo di questo ritrattino.

Se tale convinzione apparirà ragionevole, noi avremo occasione di rallegrarcene in quanto la data che vi appare del 1510, risultando la prima che avremmo sicura dell'attività del pittore, potrebbe aiutare a chiarire a qual punto preciso si trovasse in quell'anno il Tizianismo del Palma e vorrei quasi dire quello di Tiziano medesimo.

Non è questo, d'altronde, l'unico quadro della Galleria che possa aiutarci nel problema ancora oscurissimo della prima gioventù del Palma. V'è (fig. 14) l'altro dipinto (n. 157), notissimo rompicapo di tutti i più celebri attribuzionisti dell'Ottocento, riferito prima al Previtali, poi dal Cavalcaselle al Cariani, dal Morelli a un copiatore contemporaneo di Lotto giovine, dal Venturi ad un condiscepolo del Palma e del Lotto verso il 1510. Il Berenson seguì naturalmente ad litteram l'opinione del Morelli ed è strano che essa generalmente prevalga sebbene sia, fra tutte, quella che porta seco minor parte di vero.

Questa opinione che il quadro sia copia è veramente straordinaria e meriterebbe una lunga indagine circa la sua

FIG. 14. — Roma, Galleria Borghese - PALMA VECCHIO: Sacra Conversazione.

complicata origine mentale. È chiaro intanto che di tale opinione i predetti studiosi intendessero servirsi, e sia pure senza rendersene ragione, come di salvacondotto per giustificare il riserbo del non attribuire l'opera al Lotto in persona. Il primo dovere sarebbe dunque stato, ci sembra, quello di additare in essa la differenza dal supposto originale. Copia? E di che ordine mai? forse di quello che siam soliti a vedere nei Bellini copiati dal Bissolo, dal Duja, dal De Inganatis, dal Rondinelli, da Lattanzio? Ohibò! Il Morelli afferma l'eccellenza qualitativa del quadro Borghese, il Berenson non sogna di smentirlo. E tale eccellenza qualitativa non contraddiceva in termini all'affermazione che si trattasse di copia? Esclusa insomma l'esistenza di divergenze di livello qualitativo dal supposto originale, i due critici sembravano non avvedersi che le divergenze effettive che impedivano l'ascrizione al Lotto medesimo non potevano spiegarsi che come divergenze di personalità e, insomma, come altro da Lotto.

Chiarita dunque la provenienza di quest'errore da una forma, quasi, di reticenza mentale, restano le altre attribuzioni che, se bene insoddisfacenti, hanno il merito di riportarci rapidamente nelle vicinanze del Palma e di additarci, per esempio, come sommamente utile un confronto del periodo giovanile del Previtali — il quale come giustamente osserva il von Hadeln nelle sue note al Ridolfi, fu probabilmente più vecchio del Palma — con il periodo giovanile, appunto, del Palma.

Ma mentre il Palma, sia nella Madonnina del tutto giovanile a Berlino, o nella Sacra Conversazione di Chantilly,

con la falsa data del 1500, o ancora nell'altra Sacra Conversazione della stessa Galleria Borghese (fig. 13) mostra sì il punto di partenza dalla rotondità cimesco-alvisiana del Previtali ma nel contempo la capacità di subito rendersi ragione dei grandi ampliamenti di zona cromatica che avvenivano nel decennio 1500-1510 nella cerchia di Tiziano giovine, il Previtali invece non cessa di essere quattrocentesco amante dei volumi sferoidali, che per divenire lottesco ma in senso del tutto esteriore e provinciale. Ed è per questo che l'opera che ora ci appassiona non gli può appartenere, mentre, come vedremo, si attaglia perfettamente alle intenzioni del Palma verso il termine del primo decennio, data che può esser ritenuta pressochè esatta anche per le ragioni di costume già prodotte da altri.

Varrebbe ora la pena di discutere l'attribuzione poco felice del Cavalcaselle a quel Cariani, che è ancora una specie di albero di cuccagna cui stanno appesi in premio, per i volonterosi, croste e capolavori di origine del tutto diversa? Non crediamo; come non crediamo che l'alta qualità di quest'opera ci possa consigliare l'ipotesi di un'altra personalità, talmente affine al Palma, ed esistita in Venezia verso il 1510, senza tuttavia lasciare altre tracce visibili del suo passaggio nella pittura veneziana.

— E chi dice che non le abbia lasciate? — sento obbiettarmi da alcuni amici e certamente buonissimi filologi in venezianità. — Il primo e il secondo decennio del '500 sono folti di opere che ci parlano di un momento pressochè identico di stile! — E mi si citerà poniamo la pala della Sagrestia della Salute col san Rocco fra i santi Gerolamo e

Sebastiano (fig. 15) attribuita comunemente al secondo Girolamo da Treviso; al che risponderei subito che l'insostenibilità di quell'attribuzione è chiara dal momento di quell'opera che difficilmente si potrebbe porre dopo il 1515, e cade perciò in un tempo che Girolamo non era probabilmente ancor pittore; mentre d'altro canto le ragioni stilistiche mi costringono a ritorcere l'obbiezione e a domandar piuttosto perchè ancora si tardi a riporre quell'opera nei termini dell'attività giovanile del Palma. Risorgerà a questo punto dalle ceneri la schiera dei paladini del Lotto per avvertirmi che proprio per quell'opera della Salute il Cavalcaselle era indeciso se la questione non dovesse risolversi, invece che per Girolamo da Treviso, in favore del Lotto. E veggo anzi qualche amico sollevare dalla laguna le mani trepide al celo, scandolezzato ch'io non ricordi che il Lotto, proprio il Lotto, ebbe un momento di annullamento della propria personalità nelle forme del Palmismo. Ora, io sono da tempo a conoscenza di questo che non è un dato di fatto ma un dato dell'opinione; soltanto, sebbene quell'opinione sia antica quanto il Boschini, non mi sono mai sentito di aderirvi. — Ma la pala, la pala, la pala di Alzano Maggiore?

E chi ha mai dimostrato che la pala di Alzano Maggiore sia di Lorenzo Lotto?

Io so che l'attribuzione di quell'opera, (fig. 16) avanzata se non dal Ridolfi, dal Tassi, non è mai stata impugnata da alcuno, fino ad oggi. Ma non per questo vorrei esimermi dal considerarla altrimenti che uno dei tanti prodotti di quelle rapide concrezioni tradizionali, che senza ragione assumono in breve, veste d'autorità incontrollabile, traendosi

FIG. 4. — Venezia, Chiesa della Salute.
PALMA VECCHIO: I santi Rocco, Girolamo e Sebastiano.

dietro una lunga sequenza d'errori a catena. Ed è invero molto significante osservare come l'errore riescisse a perdurare quando già la verità imprigionata traspariva attraverso l'armatura dell'attribuzione d'autorità!

Non v'è infatti nulla di meglio delle pagine del Cavalcaselle e del Berenson, i quali pure restarono osservanti del rito tradizionale, per convincersi che l'opera è del Palma, nell'istante medesimo che continuano ad attribuirla al Lotto. Tutte le parole spese dal Cavalcaselle paiono determinate a dimostrare il perfetto palmismo dell'opera; quelle del Berenson — nella nota monografia sul Lotto — vengono a integrare perfettamente la dimostrazione del Cavalcaselle. Dopo avere avvertito il lettore di tener presente che l'opera di Alzano non è datata nè firmata dal Lotto, noi non possiamo che riportare alla lettera il brano che vi si riferisce, del Berenson: « Il tono generale è ricco coi colori fusi, l'impasto denso e il veicolo fluido, esattamente come in Palma. Anche nel concepimento la pittura manca della vivacità e della penetrazione psicologica di una situazione, solite al Lotto. Gli assassini sono quasi placidi come il Giacobbe e la Rachele del Palma a Dresda; il martire ha posa palmesca e le pieghe rade del suo pesante panneggio sono nei modi del Palma; mentre Dio padre, i cherubi e gli angeli anche nel tipo si distinguono a stento da quelli del Palma e il paesaggio con il suo denso fogliame verde, l'albero di fico sul dinnanzi e il soffice degradare delle catene di monti nel lontano, suggerisce il Palma in ogni tocco ». Voi credereste che seguisse la controparte indicativa di tutti gli elementi lotteschi, qualora vi fosse ancor luogo per

essi. No, no, la dimostrazione è finita, sicchè non resterebbe, ci pare, che una conclusione; che l'opera è del Palma. Il Berenson, invece, dopo aver visto così giusto, continua a ritenerla del Lotto; si acconcia persino a considerarla una « anomalia », concetto pericoloso nella storia di una personalità artistica, pur di trovarle un luogo ad ogni costo nell'attività del maestro. E con tenue appiglio psicologico crede di trovarlo verso il 1513-14 quando, a parer suo, il Lotto per la recente iniezione di Raffaellismo era divenuto di polso artistico così instabile e intermittente da potersi dimostrare eccezionalmente sensibile ad altre influenze di cui la pala di Alzano è prova nella fattispecie giorgionesco-palmesca.

Il semplice errore d'attribuzione del conte G. Maria Tassi è solo responsabile della sottigliezza pericolosa di questo ragionamento; giacchè nessuno vorrebbe ormai porre sullo stesso piano la straordinariamente geniale assimilazione dell'elemento umbro-romano nel gruppo delle opere del 1512 a Iesi con questo annientamento, con questo suicidio del Lotto alla salute del Palma, che la pala di Alzano starebbe a dimostrare; annientamento poi, che, strano a dirsi, sarebbe avvenuto, senza perdita veruna di qualità pittoriche. In quel ragionamento non resta in piedi, a conti fatti, che la data; alla quale il Berenson sarebbe giunto anche senza insistere nella attribuzione al Lotto.

Dimostrato adunque con le parole stesse dei sostenitori di Lotto che l'opera di Alzano Maggiore è bene del Palma, ci pare che un gran passo sia fatto in favore della restituzione al Palma anche dell'opera Borghese; la cui attribu-

zione al Lotto appare oggi come un contraccolpo dell'errore precedente, fondato come vedemmo su null'altro che una svista del conte Tassi, il biografo dei pittori bergamaschi. E ci pare addirittura che una necessità più generica ne derivi: quella, intendo, di fare ormai giustizia del preteso palmismo del Lotto; un fatto che non ebbe mai luogo, e che se venne affermato dai vecchi scrittori, ciò fu soltanto per via di una banale generalizzazione che induceva gli storici di Venezia capitale a distribuire gerarchicamente i beni veneziani alla provincia; Palma bergamasco, era un ufficiale superiore agli ordini del generalissimo Tiziano; e tutti i bergamaschi erano naturalmente, in sottordine, offiziali del Palma. Ma oggi che l'arte del Lotto, appare sempre più, agli osservatori educati, ricca dal primo all'ultimo respiro, dei fermenti più rari, sorti al contatto della sua inarrivata personalità con le correnti meno in vista nella Venezia del primo decennio, e con quelle, di origine quattrocentesca, che operavano nella provincia ai confini della Lombardia, si può sorridere dell'affermato « palmismo » del Lotto, e così anche delle vecchie ascrizioni al suo nome di opere come il San Pietro martire di Alzano e questa Sacra Conversazione della Borghesiana.

La quale è certamente bellissima cosa, ma così com'è, nella sua magnifica collaborazione di toni caldi e freddi direttamente a contrasto, colati nei castoni di superficie del colorismo neobizantino del primo decennio, a Venezia, appare ormai definitivamente distante da quelle ricerche continue di valore luminoso che il Lotto attuava in quegli anni nelle trasparenti ombríe delle pale di Treviso e di Reca-
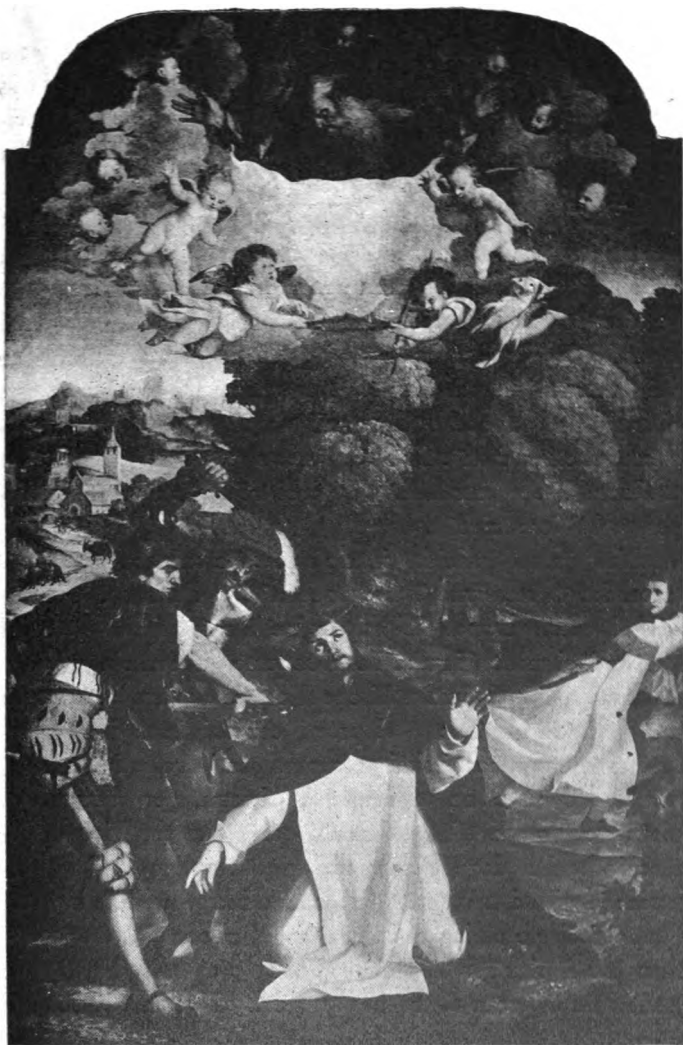
FIG. 16. — Alzano Maggiore, Parrocchiale
PALMA VECCHIO: San Pietro Martire.

nati; mentre, quanto alla forma, essa non ha una sola delle minute oscillazioni nervose che il Lotto moltiplica in quegli anni; altra cosa essendo il « barocchetto » del movimento che il Palma dà qui al Bambino, o volete, a quello di Chantilly, (non più che un tentativo di arrovellare i bordi di alcune delle zone cromatiche, che restano per il rimanente sprofondate in questa magnifica immobilità lacustre), altra cosa, dico, dal movimento tutto squisito e continuo (e che importa un intendimento altrimenti complesso di forma sensibile e mobilissima) quale il Lotto ci presenta nei Bimbi delle sue Madonne di questi tempi; e per non citar lontano, in quello della famosa tavola del 1508 nella stessa galleria romana. E chi seriamente vorrebbe indurare nella credenza che in entrambi i casi ci si trovi dinnanzi alla stessa personalità creatrice?

Ma questa placida intavolazione cromatica tutta patente, lata, ostensiva, è ben quella del Palma, che riflettendo ancora nel viso della Vergine la rotondità cimesca del Previtali, si mostra invece nel rimanente già conscio delle dilatazioni quasi monumentali che il colore andava assumendo nel giovane Tiziano; e si prova con lo stesso impegno a incassare entro pochissimi scompartimenti cromatici tutta la composizione; e nel donatore a sinistra, per esempio, si giova del grande triangolo scuro escogitato da Tiziano per racchiudervi il doge Pesaro nel quadro votivo oggi in Anversa; e già si manifesta personale e inconfondibile in quell'impreziosire e purificare la grana del colore che, fatto piazzoso per il ritirarsi dell'ombra nelle crepe dei bordi, può mantenere a gran tratta una purezza di gemma disciolta;

come in quella manica tutta azzurra della santa, o in quella tutt'oro della committente; e si dica dunque se quel limitar di netto e senza fusione il taglio delle isole di colore, che paiono quasi galleggiare, se chiare, sugli scuri, non sia, in fieri, l'intendimento fastoso e ostensivo che raggiungerà, circa dieci anni dopo, le supremità inconfondibili delle Tre Sorelle di Dresda. È appunto il chiaro inizio, in quest'opera, di quella disperata « lacualità » del colore, che ci toglie quasi ogni dubbio circa la sua appartenenza ai primi tempi del Palma; e quando si avvisi che a questa convinzione noi siamo giunti considerando in nuova luce anche quel prezioso ritrattino con la data del 1510, e i dipinti alquanto più tardi di Alzano e della Sagrestia della Salute, ci pare augurabile che non si vorrà infliggere a queste connesse restituzioni la quarantena d'obbligo, anzi servirsene al più presto per ricostituire, su queste basi, più compiutamente che non occorresse qui, la fisonomia che ebbe in giovinezza il largo pittore bergamasco.

IL TRIO DEI VERONESI: BASSETTI, TURCHI E OTTINI

N. 431. — [Tiarini]. *La Deposizione di Gesù dalla Croce* (fig. 17). — Questa piccola tela, merita l'attenzione dei cercatori del seicento perchè dà modo di stabilire un nodo importante di comunicazioni veneto-caravaggesche.

Immaginiamo di non conoscere l'autore di quest'opera; è certo che la educazione direttamente veneziana del pittore comincerà a farci escludere che si possa trattare del Tiarini, rappresentato nella Galleria da un opera sicura, citata dal Malvasia e a parer nostro giovanile; tutta disforme da questa. L'entusiasmo del Tiarini anche per il Tintoretto è tutto accademico, ma qui si viene a conoscere un pittore le cui qualità veneziane sono state succhiate in un terreno più familiare e consentaneo, per di più si saldano ai caratteri del caravaggismo minore in una lega squisitamente malleabilie.

L'impianto è veneto, di massa contrastata e con un tragico franare di gesti che è proprio della cerchia del tardo tintorettismo; tuttavia alcuni scorci più placidi, per esempio quello del Cristo sono desunti da motivi famosi di Paolo Veronese.
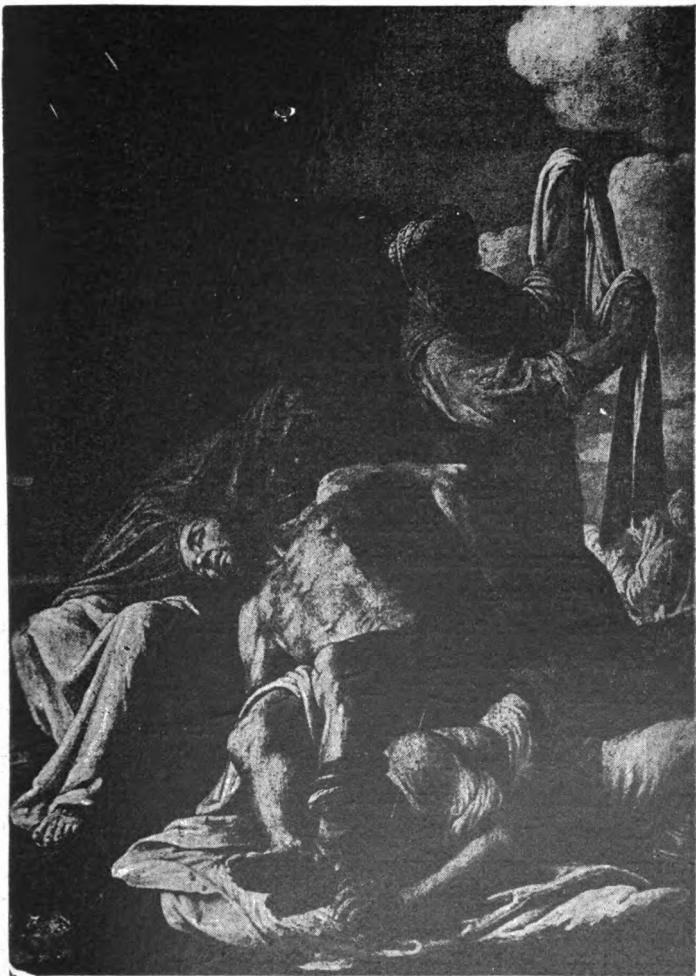
FIG. 17. — Roma, Galleria Borghese - M. BASSETTI: Deposizione.

Ma ecco, nuovi accenti su « punti di verità », per esempio l'ombra portata dei piedi del Cristo, ci trasportano in un'ambiente di caravaggismo venezianeggiante come sarebbe dire Saraceni o Borgianni; un certo fare più calmo pieno ed involto si atteggia persino in modo parallelo in un senso allo Elsheimer, nell'altro all'Orbetto.

Pare dunque utile cercare fra artisti il cui punto di partenza sia veneto, e il cui punto d'arrivo caravaggesco.

Verona, una città che l'opera ci ha già rammentata per due volte, ci offre, all'uopo, un ricco campo d'indagine.

La triade dei migliori artisti veronesi del primo seicento, dico Alessandro Turchi, Pasquale Ottini e Marcantonio Bassetti si svolge secondo orbite di analoga destinazione, ma corrette sempre dall'accento della volontà personale.

Il Turchi s'inizia secondo belle formule venezianeggianti simili a quelle dello Scarsellino, l'Ottini piuttosto secondo le cifre veronesiano-manieristiche del secondo Brusasorci, e il Bassetti secondo un Tintorettismo fattosi più calmo e sistematico nella scuola del Palma Giovine.

Eppure è certo che tutti alquanto più tardi — pressapoco verso il 1615-20 — si apparentarono più strettamente tra loro, secondo lo spirito più verace dei tempi nuovi, e, come credo, per il consiglio del più gran pittore fra i tre, che, ben s'intende, fu il caravaggesco Bassetti.

Conosco fra i resti della grande ecatombe pittorico-antiquaria Bernasconi-Signorelli tre quadretti o meglio disegni a chiaroscuro di seppia e biacca su carta, due dei quali, con una Creazione di Adamo e una Cacciata dal Paradiso Terrestre, ci rivelano la prima forma del Bassetti, parallela al Palma

FIG. 18. — M. BASSETTI: Santa Pudenziana e Santa Prassede.

Giovine, ma già con più sensibilità ghiotta di forme grassette e di pennellate a sprizzi densi di bianco, mentre un terzo con la scena di Santa Pudenziana e Santa Prassede che raccolgono il sangue dei martiri (fig. 18) ce lo presenta in forma del tutto simile alla Deposizione Borghese.

Possiamo credere, per il senso che si cava da una lettera del Bassetti medesimo scritta da Roma il 6 maggio 1616, al Palma giovine in Venezia (Bottari e Ticozzi, Raccolta di lettere... sulla pittura etc., Milano, 1822, II, 484) che le opere di stampo palmesco siano anteriori a questa venuta in Roma [1] e che del primo tempo romano, per vedervisi i primi apporti del caravaggiano, siano così il disegno della Santa Pudenziana che l'operetta Borghese. È un vero disappunto che nulla più si sappia dei due quadri ad olio ch'erano un tempo in una cappella di Santa Maria dell'Anima, e servirebbero assai bene alla storica bisogna. Essi ad ogni modo ci riconfermano la materiale vicinanza del Bassetti al Saraceni, chè non solo i due lavorarono a fianco in quella chiesa dei tedeschi, ma, probabilmente per il tramite di quella comunità germanica, ottennero la commissione di due quadri compagni per la chiesa degli Agostiniani in Monaco, entrambi ora in deposito nella Galleria Monachese di campagna, a Schleissheim. E ciò può anche chiarire come s'intavolassero le relazioni che appaiono tra

---

[1] Il pittore nato nel 1586, potè bene operare, se anche in sottordine, dal 1606 circa e tuttavia appar chiaro dalla lettera del 1616 com'egli fosse in quell'anno ancora agli inizî della sua attività che durò, ahimè! poco più di 15 anni, essendo egli morto giovine nel 1630.

il Bassetti e lo Elsheimer, il quale, come è noto, fu strettissimo parente di stile del Saraceni.

Nel 1619 noi vediamo il Bassetti nel capolavoro schiettamente caravaggesco e di potenza, senza vanterie, velazqueziana, del quadro dei Cinque vescovi veronesi a Santo Stefano; e poichè il quadro di Monaco deve ritenersi alquanto anteriore ad esso, dobbiamo ritenere che il mutamento del Bassetti in senso integralmente caravaggesco avvenisse con una rapidità violenta e geniale, tale da trascinare il Turchi alla pienezza illusionistica di opere come le storie d'Ercole a Monaco e Schleissheim, il giudizio di Mida a Pommersfelden, e l'Ottini dal manierismo del Brusasorci a un grandioso caravaggismo accademizzato, affine quasi agli effetti del tardo Caracciolo, quale ci appare, per citare l'esempio più tipico, dalla sua grande tela dell'Assunta in Santa Maria in Vanzo a Padova.

Ma fra i tre veronesi soltanto il Bassetti, come i caravaggeschi di razza, ebbe la forza di liberarsi dalla sapienza ormai inutile del Rinascimento e ritornare rozzo, e poderosamente territoriale. Tale è l'impressione che sorge da opere grandissime come il San Tomaso incredulo, già in S. Tomio, ora nel Museo di Verona, o le tele di Sant'Anastasia, che ricordano in certo modo il sapore potente di contado dei sivigliani come il Velazquez, o dei francesi di provincia come il Quantin o i Le Nain: costoro essendo richiamati sopratutto dai bianchi, portentosi nel Bassetti.

Non è qui il luogo di discorrere a lungo di tutta l'attività del pressochè dimenticato veronese e malissimo inteso dai moderni — egli fu, per esempio, semplicemente omesso

nella mostra del sei e del settecento italiani e il von Hadeln nel voler precisare l'indicazione del Ridolfi circa la parte del Bassetti nella cappella del Rosario a Sant'Anastasia cade in errore — ; additerò soltanto fra le opere certamente sue, ma non ancora ravvisate per tali, il bellissimo profeta con l'angelo del Museo di Vicenza (n. 203) attribuito ad ignoto guercinesco e nel Museo di Verona oltre il bellissimo Sant'Antonio da Padova (n. 406) giustamente ascrittogli il ritratto di vecchio lettore (n. 66) di quasi rembrandtiana dignità.

Non suo, per contro è il n. 262 di Aschaffenburg, con un San Girolamo. Al Voss, se non erro, si deve poi l'attribuzione al Bassetti di un disegno per un Paradiso nel Museo di Lipsia; nei modi post-tintoretteschi e pertanto, come credo, suo giovanile.

Noi, qui in Roma, se nessun tedesco vorrà esser così gentile da indicarci dove siano state ricoverate o buttate là nei rimaneggiamenti infamissimi dell'ultimo secolo, le due tele di Santa Maria dell'Anima, dovremo tuttavia contentarci di questa piccola opera della Borghesiana che, come vedemmo, segna il trapasso del pittore da un'« accademia alla veneziana » — come il Bassetti sentiva definire dai romani il suo modo di disegnare col pennello su carta — alle correnti antiaccademiche del caravaggismo minore, donde poi quasi senza remora al caravaggismo più grande e più vero delle grandi tele di Monaco e di Verona che illustreremo, quando e se ci sarà dato dai tempi e dalla vita, nel corpus del caravaggismo.

E poichè il Bassetti mi ha fatto accennare ai contatti e alle differenze che corrono tra lui e gli altri due premi-

nenti pittori veronesi della prima metà del seicento, intendo Pasquale Ottini e Alessandro Turchi, mi è grato avvertire che nella stessa Galleria Borghese è possibile segnare anche fra cotesti due la linea di demarcazione, solo che si osservino più attentamente le due opere, n. 506 e 507, che sono tradizionalmente ascritte entrambe al Turchi.

Sta bene che la dimostrazione per essere intesa amerebbe nel lettore una certa pratica dei due artisti, sopratutto di sui quadri ov'essi intesero misurarsi, come fu nel 1619 a Santo Stefano; ma non potendosi umanamente richiedere tanto, dall'oggi al domani, io confido che le conoscenze correnti sul Turchi, le quali anche per merito del Goethe, non sono mai venute meno nel pubblico degli studiosi ottocenteschi, saranno ancor oggi sufficienti a far riconoscere la fondatezza della distinzione.

I due quadretti vertono sullo stesso argomento della Resurrezione di Lazzaro, pajono anzi essere stati pensati come « quadri d'accompagno », e anche questo già farebbe supporre una concorrenza sullo stesso motivo di due diversi pittori. Ma meglio lo dimostra lo stile, giacchè soltanto il n. 506 (fig. 19) rientra nell'ambito delle forme e dei sentimenti del Turchi, non già il 507. Il Turchi era pittor dolce, carezzoso, e alquanto schiavo per un lato di una certa precettistica decorosa instaurata dai bolognesi, e da lui tradotta in una stesura più veneta, per l'altro di un'impulso a introdurre richiami troppo diretti ad un sentimento morbidamente femmineo.

In questo senso anzi egli si apparenta a pittori toscani come l'Allori o il Furini, a Veneziani come il Ferabosco,

e sopratutto ai modi, effeminati di un sensualista come il Cagnacci. Una frase del Passeri sul Turchi, illumina assai bene quelle tendenze: « Nel suo colorito era una certa vaghezza che allettava, e le carni erano morbide, dolci, delicate ». Il soggetto del Lazzaro resuscitato non era il più adatto a metterle in mostra, ma si veda ad ogni modo come lo stesso risorto quatriduano riesca a svolgere in colate seriche il proprio sudario, come il Cristo si riduca a comparsa bellina e insignificante; mentre tutto il compiacimento dell'artista si porta col fiotto della luce sul bello scollo lunare della sorella di Lazzaro.

Molto diversi i modi nel n. 507, (fig. 20) al di là delle apparenti somiglianze. Qui lo scontro luminoso è assai più ruvidamente drammatico e impegna direttamente le due figure dominanti di Cristo e di Lazzaro, che nella loro mistura di veracità e di monumentale rammentano insieme il Caravaggio e le grandiosità carboniose di certi veronesi del '500 come Battista del Moro.

Son certo che se mi fosse possibile accompagnare queste parole con riproduzioni di opere dell'Ottini, come per esempio l'Assunta firmata di S. Maria in Vanzo a Padova o i laterali e la lunetta intorno al quadro dell'India nella Cappella Pellegrini a San Bernardino di Verona, non durerei fatica a convincere che questi son propriamente i modi dell'Ottini; ciò che del resto apparirà almeno probabile agli altri, come è certo per me, dal vedersi che un dipinto legato così strettamente ad un Turchi, cui pare esser stato fin dall'origine un compagno, non è del Turchi; e che, pur essendo parente del Bassetti, è per il Bassetti, troppo poco « natu-
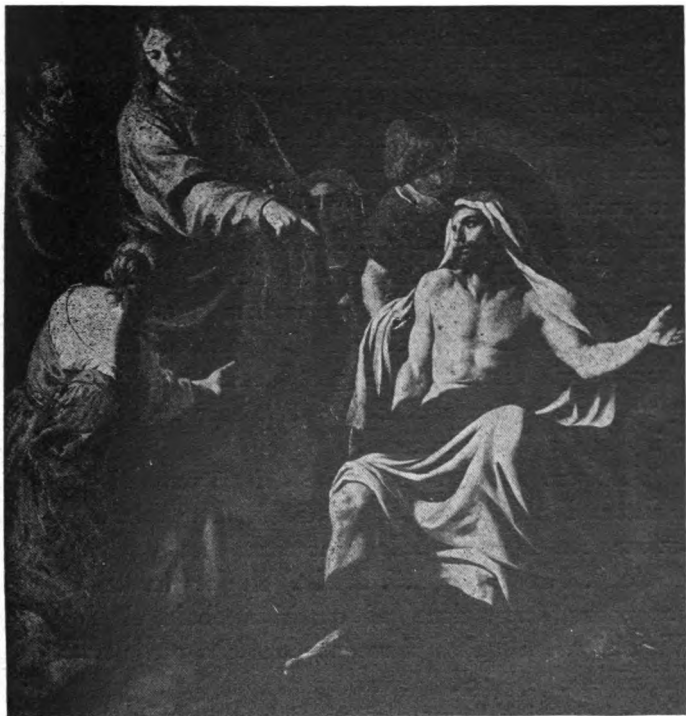
FIG. 19. — Roma, Galleria Borghese - A. TURCHI: Resurrez. di Lazzaro.

ralista »; non restando dunque in campo che il nome dell'Ottini, terzo di quella triade che gioverà d'ora innanzi tener sempre presente nella considerazione della pittura veronese della prima metà del seicento, come già la tenne il Lanzi se anche per conchiudere alquanto diversamente e, cioè, in favore del « bell'accademico » Alessandro Turchi.

Io non devo qui aggiunger molt'altro sul Turchi e sull'Ottini, essendo in questa sede pressochè sufficiente aver accennato al momento leggermente tinto di caravaggismo che anche costoro ebbero, probabilmente per l'esempio trascinante del grande Bassetti. Il quadretto che abbiamo restituito all'Ottini n'è precisamente una dimostrazione; alquanto meno quello del Turchi, che si richiama piuttosto alla grazia effeminata di opere come la Cleopatra del Louvre. Ma abbiamo già citato, del momento bassettiano del Turchi, opere come la Storia di Ercole a Monaco e a Schleissheim e il Mida a Pommersfelden.

Abbiamo anche avvertito che dei tre veronesi il Turchi è ancora il più conosciuto, ma ciò fu detto soltanto in relazione con lo stato delle conoscenze attuali sulla pittura del '600. Nel 1912 (Z. f. B. Kst.) il Voss ha scritto qualche buona osservazione sui quadri attribuiti al Turchi a Vienna, ma molt'altro ci sarebbe che dire per le tante confusioni che, colà ed altrove, ancora si fanno tra lui e il Brusasorci e i bolognesi e chissà quanti altri. A Verona il n. 758 con una condanna dei libri eretici, è precisamente di Pasquale Ottini; a Vienna anche il n. 560 attribuito a Scuola Bolognese verso il 1650, è opera del Turchi, come dimostra un confronto con la Madonna di Brera, al Louvre
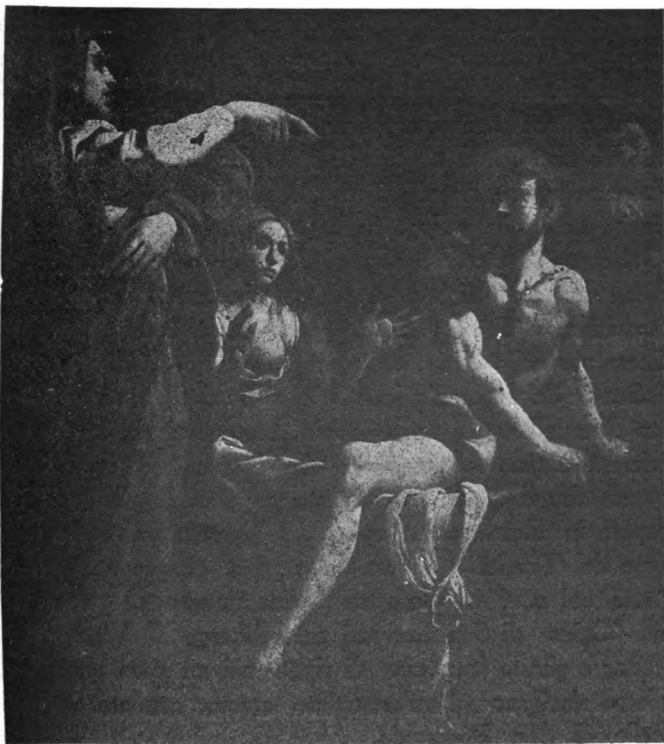
FIG. 20: — Roma, Galleria Borghese - P. OTTINI: Resurrez. di Lazzaro.

gli si attribuisce ancora una Dalila con Sansone ch'è certamente opera del sarzanese Fiasella, nella Galleria Corsini a Firenze è suo il bell'Adone morto in grembo a Venere, attribuito ad Annibale Carracci, anzi sommamente tipico del modo solito al Turchi di sensualizzare pericolosamente un motivo accademico; a Modena è sua la bella Liberazione di San Pietro attribuita al Lanfranco. A Roma noi abbiamo del pittore esempi notissimi in più di una chiesa, bellissimo fra tutti quello di San Salvatore in Lauro, che meriterebbe maggiore notorietà. Ho sentito anche lamentare la perdita di quella « Fuga in Egitto » che fino ai primi dell'Ottocento era accanto al San Romualdo del Sacchi nella chiesa omonima di Roma, ed era a' suoi tempi uno dei quadri famosi di Roma; ma l'opera non è perduta; è semplicemente nella Pinacoteca di Napoli (n. 266) travestita in Scuola del Domenichino! Che si tratti del quadro già in San Romualdo, par poco dubbio solo che si rilegga la descrizione datane dal Passeri e che di poco ne diverge, e si avverta che il quadro fu venduto per la Galleria Reale di Napoli in Roma come opera del Turchi; mentre sotto il nome del Turchi è ancora la replica che se ne vede al Prado col n. 461. Un altra replica ricordo di aver vista nella Chiesa di San Lorenzo nel sobborgo di Vittoriosa a Malta; e questa frequenza di ripetizioni mi pare una prova ch'esse risalgano ad un'esemplare famoso, com'era appunto quello di San Romualdo.

Si può anche prevedere che ai ricercatori di documenti verrà fatto, prima o poi, di rivelarci qualche interessante particolare circa le relazioni certamente intercorse a Roma fra il gruppo dei Veronesi, e perciò anche il Turchi, e il Saraceni.

Il Bassetti nel 1616, scrivendo al Palma il Giovine da Roma, gli unisce i saluti del Saraceni, non quelli del Turchi; ma nel 1718 ecco che il Dal Pozzo parla di un tirocinio del Turchi sotto il Saraceni a Venezia, dopo i primi passi compiuti sotto la guida del Brusasorci, in Verona. I dati biografici pajono rendere assai improbabile questa ipotesi; il Saraceni e il Turchi essendo quasi coetanei ed essendosi il Saraceni portato in Roma poco dopo il 1600. La spiegazione va invece cercata, a parer mio, nelle relazioni che i Veronesi, e perciò anche il Turchi, strinsero col Saraceni, già residente in Roma da tempo prima di loro, già ben avviato, e perciò, come corregionale, disposto a sostenerli nelle occorrenze dei lavori. E v'è di fatto un lavoro d'impresa dove codesti Veronesi poterono essere chiamati dal Saraceni come ajuti di passaggio; mi riferisco alla Sala Regia del Quirinale giusta i documenti affidata al Saraceni ed al Lanfranco, ma che alla vista, oltre le parti chiaramente riferibili ai due assuntori, alcune altre ne dimostra in cui par di scorgere la collaborazione, probabilmente voluta dal Saraceni, di codesti ajuti Veronesi. Due squisite storie bibliche in ovato, con il « Ritrovamento di Mosè » e le « Fanciulle Madianite » dimostrano un poco del Saraceni con molto più del Bassetti, e quanto alla « Raccolta della Manna » in un altro ovato fra le finestre, essa è bene opera bellissima del Turchi.

S'intende che queste affermazioni resteranno prive di risonanza, fino a che una campagna fotografica condotta con serietà sul materiale secentesco romano, non permetta di controllarle con più agio.

E tanto sia per i Veronesi in Roma, verso il 1615.

IL GRUPPO DELLE OPERE BASSANESCHE E, IN PARTICOLARE, IL N. 26

Quell'elegante scrittore che fu il conte Giambattista Roberti, indirizzando nel 1777 al conte Giovio un elogio dei Bassano, notava ad un punto: « purtroppo vi saranno alcuni superficiali eruditi di galleria che all'udirsi nominar Iacopo da Ponte si crearanno nulla più che l'idea d'un bravo pittor di capretti, e di agnelli, di buoi e di cani, di conigli e di colombini, e di ogni maniera di bestie e d'uccelli, insomma d'un'Arca di Noè »; per concludere più tardi che « del Bassano si ha da pensare più sublimemente ».

Le cose stanno invece oggi così come le descriveva e non come le desiderava il conte Roberti, giacchè non soltanto « i cauti sono restii al definire ed affermano in generalità: questi sono Bassani; e non più oltre », ma gli incauti ahimè si spingono fino a dimenticare completamente le qualità di Iacopo e a riferire ad altri, verbigrazia al Greco, le sue creazioni più tipiche.

Nella Galleria Borghese il gruppo delle opere Bassanesche è tuttavia in pieno disordine. « Le quattro stagioni » (n. n. 3, 5, 9, 11), non sono certamente, per es., della mano di Iacopo, ma derivazioni — nei modi di Francesco — di

esemplari di cui si conservano in varie gallerie redazioni ben superiori (cfr. sopratutto Vienna); la scena campestre col Cristo portacroce nel lontano (n. 29) richiama appena la fattura di Leandro senza raggiungere la robustezza un po' coriacea del suo tócco riconoscibilissimo; il n. 105 (Noè escito dall'arca) è, anch'esso, soltanto della scuola di Francesco; il bel frammento (n. 120) con la pecora che allatta il suo nato è ancora troppo sordo per Iacopo, e persino la scintillante Adorazione dei magi (n. 150) ci sembra rappresentare il momento in cui Francesco collaborava col padre come nell' « Ognissanti » del 1577 al Museo di Bassano. Di Francesco poi il Morelli leggeva la firma, oggi meno decifrabile, nel n. 127 con la Trinità, riferita invece a Leandro nel catalogo del 1893.

Ma a Iacopo appartiene almeno la migliore fra le due piccole Adorazioni dei magi, intendo il n. 234 anticamente riferito al Gemignani, nome abbandonato per quello del Theotocopuli; infondatissimo e tuttavia esteso poi, anche all'altra redazione alquanto maggiore per dimensioni, ma più guasta e di qualità inferiore. Discutere a lungo perchè queste opere appartengano, immediata o mediatamente, a Iacopo (come gli appartiene il mirabile Presepio anch'esso malamente riferito al Greco nella Corsiniana) ci pare perfettamente inutile, essendo chiaro che quelle attribuzioni al pittore cretese sono state avanzate soltanto per insufficente conoscenza dello sviluppo amplissimo e stupefacente di Iacopo da Ponte; e perchè insomma le qualità di Iacopo sebbene abbiano nel '700 trovato in patria uno squisito e penetrante interprete nel Verci, sono oggi per la maggioranza degli italiani lettera morta.

Eppure la Galleria Borghese ha di Iacopo una tela che se non appartiene al momento in cui il patriarca bassanesco pare prevedere assai di presso il Greco, ha tuttavia tali parti da puntare, senza mediazioni, dirittamente al Velazquez. Alludiamo alla « Cena ultima » per la quale ci paiono del tutto infondati i dubbi espressi dal Lorenzetti nel suo studio del resto pregevole sulla giovinezza del maestro (Arte, 1911). Con la scorta di questa tela, è facile avvedersi che a Iacopo medesimo, di appena pochi anni più vecchio, appartiene anche quel bellissimo Presepio (n. 26) (fig. 21) riferito soltanto a « Scuola dei Bassano » ed appeso così in alto nella sala dell'Enea berniniano da render pressochè impossibile il tributo che gli compete d'ammirazione.

È un'opera che si richiama senza dubbio alle composizioni alquanto mazzoliane come quella dell'Ambrosiana, e che come quelle, presenta frammenti di vero quasi incastrati a frammento (si vegga quel cane che dorme e i particolari delle pecore), ma, nel rimanente, dimostra una già più sviluppata e libera facoltà di percezione tonale sciolta entro il chiaroscuro di « macchia », esempî, il vestito della Vergine o la testa del san Giuseppe. Ciò ci fa porre l'opera già verso il 1550; poco prima, crediamo, di quello straordinario capolavoro che è la Cena di Epulone nella collezione Platt illustrata con ben fondato entusiasmo da F. Mason Perkin nella Rassegna d'Arte del 1915 (p. 121).

Speriamo che non si tardi a riconoscere che per questo quadretto non è il caso di « affermare in generalità: — questi sono Bassani », ma, in particolarità, trattarsi di un opera genuinissima di Iacopo, degna di essere gustata più davvicino da chiunque sia convinto, per meditata elezione,
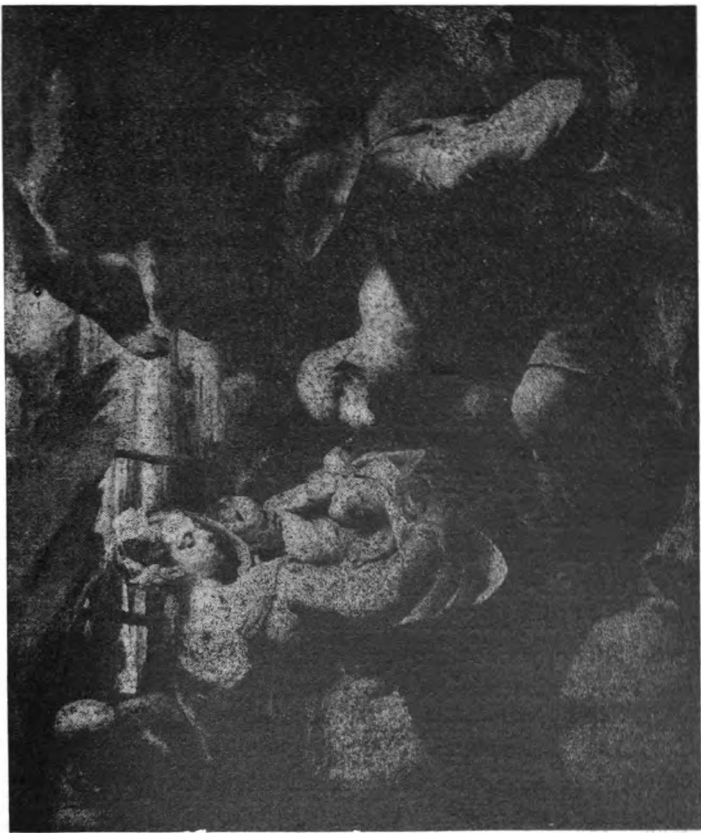
Fig. 21. — Roma, Galleria Borghese - IACOPO DA PONTE: Presepio.

che soltanto la incapacità critica dell' ultimo secolo Italiano ha potuto ritenere Iacopo pittore provinciale e dedito ai soggetti di « carattere aneddotico e frivolo » come si esprime indecorosamente il catalogo ufficiale di quella Pinacoteca di di Brera che pure conta uno dei più sublimi capolavori del maestro: il san Rocco di Vicenza.

In verità il Bassano è forse la personalità più complessa e il soggetto più significativo — per la portata secolare dei suoi svolgimenti — che conti la pittura veneziana del '500; e non è neanche dimostrato se la parte da lui presa nei grandi eventi pittorici del cinquecento veneziano non sia stata addirittura generativa; perchè nessuno si è ancora proposto di veder chiaro entro il senso dei rapporti intercorsi fra Iacopo e il Tiziano, e lo Schiavone, e il Tintoretto e il Veronese.

E chi ha mai illuminato a fondo l' origine del naturalismo arcaico e tozzo che domina le sue opere primitive dov' egli non trema di cimentarsi in motivi trecenteschi? Chi il suo assorbire e poi versare a getto continuo tesori di cultura popolaresca plurisecolare, di origine addirittura romanica? Chi quel suo afferrare e torcere e strizzare come un lavandajo di genio tutti i fenomeni più manierosi del manierismo e ripresentarceli come purificati in quella sua forma intuitiva a rapida e corsiva, incercinata e acquattata che dà lo spunto ai petits-maîtres precursori del Rembrandt? Chi quel suo « sistemare » con perizia mistica e disperata, che può soltanto raffrontarsi alle esperienze cromatiche del Cézanne, le infinite scale tonali dei suoi « colpi », delle sue « toccate » che non furono d' esempio soltanto ai Veneti contemporanei e al Greco, ma allo Hals e ai maestri del paesismo olandese?

(quanto di Bassano non v'è alla radice dei paesi di Ercole Seghers e di Van Goyen!). Chi ancora quanto le disarmonie strappate dei suoi toni che sembrano alternare le gocce di fango alle gemme, abbian piaciuto al Greco, e quanto i i suoi momenti di calma resa pittorica abbian fornito intelligenze al Velazquez?

Ma tutto questo si accenna soltanto per fare intendere meglio la necessità, per noi italiani, urgentissima, di sondare a fondo il modo vivente di diramazioni spirituali-pittoriche che si diparte da codesto misterioso re contadino della pittura veneta cinquecentesca e per consigliare a tutti i detrattori del Bassano — e detrattori, sebbene involontari, sono anche coloro che si ostinano a trasferire al Greco i momenti più « lirici » del Bassano — di ristudiarsi a fondo, ovvero di studiare per la prima volta, il Crocifisso di San Teonisto a Treviso che avanza l'ora di Venezia, il S. Paolo di Marostica che avanza quella di Spagna, i due Apostoli di Modena, eletti al pari del vecchio Tiziano, o la Susanna di Nîmes, più esagitata e favolosa del Greco medesimo.

G. ANTONIO PORDENONE

Una delle belle opere che di primo cinquecento veneziano possan vedersi nella Galleria Borghese, è certamente la « Giuditta » (n. 91, fig. 22) oggi modestamente riferita alla Scuola veneziana, ma anticamente onorata di un' ascrizione a Giorgione medesimo. Il Morelli, con una facilità di giudizio sulla quale preferiamo non gravare, pose questo quadro fra i « trovatelli »; e ameremmo tenerci alla speranza che non avendolo citato a nome ma soltanto per numero, questo fosse errato. Resterebbe tuttavia sorprendente ch' egli non ne facesse parola altrove.

È vero che il quadro è « cresciuto » nei toni, sicchè gli scuri aggallano con troppa intierezza; ma, anche nelle condizioni attuali, l'opera rimane un bell' esemplare di quel « colorismo di superficie » — da me definito altrove — e che mirava in Venezia a comporre la figurazione per via di poche, sempre più vaste, sagome cromatiche che occupassero tutto lo spazio prescelto in una esposizione di vita calma, spiegata e senza residui; e dove la concretezza formale fosse, per così dire, sottintesa nella giustezza tonica delle singole zone, le quali tuttavia stravincevano assieme in quella loro dilatazione grande, a fior di pittura.

Tiziano, fino all'Assunta, fu maestro di questi « larghi » cromatici, il Palma quasi altrettanto, e loro creati furono a

quei giorni financo i « sartor » e i « barbier » delle cortigiane di Venezia; forse per imitare il Tiziano si crearono quei « giupponi trinciati con maniche a buffi », quei « bragoni dello stile di Giovanni Bellini ma con più belle forme », quei « velluti, damaschi, rasi strisciati con fasce larghe » che il Boschini intendeva assai bene per quel che significavano in pittura, sebbene li riferisse ai modi di Giorgione; e, forse per imitare il Palma, le donne veneziane, in bellissime « capigliature naturali », « si esposero sui tetti ad imbiondire ».

Questa tela della Giuditta appartiene anch'essa, insomma, a quella civiltà figurativa, dove ogni azione, anche la più drammatica è, direi, placata dal colore in cui si estende e si ostenta; e diviene florida esibizione di vita.

Che mirabile dilatarsi, infatti, in quel vestimento verde della donna, la quale pare appunto ostentare il dorso onde svelare l'insospettato rovescio delle fragili enormi ali delle maniche, sotto la targa ovata dello scollo; e che placida equivalenza tra quella gran sagoma verde e l'altra oscura del fondo che si colma raso negli intervalli tra le figure e il limite prescelto per la figurazione! Nell'interno di queste plaghe, poche indicazioni bastano a definire e a riconoscere gli oggetti: lo spacco della veste al fianco è reso con una sola lunga strisciatura lanceolata bianca, di freschezza indicibile; poche altre « toccate » larghissime bastano a definire il panno che sta per accogliere la mozza testa di Oloferne; e altre minori, ma non informi, anzi come di lumi calmi su pietre di taglio largo, si appoggiano in vario senso sulle strisciole della trinciatura: incunaboli della pennellata.

Giusta la qualità notevole dell'opera, una ricerca della personalità del suo autore, non ci pare fuori luogo.

Definizione personale è distinzione; e noi non abbiamo accennato nel quadro che alle qualità predominanti, ma comuni in quei giorni anche al Palma e al Tiziano.

Abbiam detto degli scuri alquanto cresciuti nel fondo; ma, anche fatto il debito conto di quell'alterazione, si deve ammettere che la scelta stessa di quegli scuri sia stata originata da una ricerca di contrasto, che non si spiega senza un rapporto con Giorgione. Lo stesso dicasi dei passaggi di tono sulla testa della fante. Soltanto, par qui fosse all'opera un pittore che, per non essere l'invenzione di quei contrasti sua propria, la contaminava lievemente e le faceva, fino ad un certo segno, tenere opposto cammino. Quel che di troppo schematico fra le zone dei colori si spiega appunto come un effetto del voler ridurre i contrasti tonali di Giorgione ancora nella placidità del cromatismo di superficie di Tiziano o del Palma; donde una lieve diminuzione nella qualità realizzata.

Un'altra distinzione dai contemporanei genericamente affini si rileva in una certa predilezione per l'andamento arcato ed ovoide delle sagome: per esser poche, e come tagliate a tempo dal quadro, esse si ricompongono, è vero, in una bella calma, ma è da sospettare che, se svolte in una composizione più complessa, verrebbero ad assumere un significato ritmico e di moto che esulerebbe dalla semplice giustapposizione cromatica; lo stesso rivolgersi della testa di Giuditta, sebbene lentissimo, denuncia già un pensiero di « contrapposto » ch'è di origine « corporea », non coloristica.

Siffatte varianti dei modi di Giorgione e di Tiziano son quelle che prendon figura sempre più personale nel progresso dell'attività di Giovanni Antonio Pordenone.

Fig. 22. — Roma, Galleria Borghese. - G. A. PORDENONE: Giuditta.

Quel sospetto di un ritmo nascosto nel garbo delle sagome arcate della Giuditta, diviene certezza quando, come s'era immaginato, lo si vegga svolto, partendosi dallo stesso punto di stile, negli affreschi dipinti dal Pordenone, nel 1520, a Treviso. Quivi il mantellone del Re dilaga con un'enfasi di zona che è la stessa che abbiam visto nel vestimento di Giuditta, pure, nel rapporto con le plaghe circostanti, il limite s'incurva ritmato e finisce per rivelare quasi un nuovo principio di magnetismo che il contorno opera sul colore, dilatandolo oltre misura.

Se poi si voglia trovare un contrasto simile a quello della chiara sagoma ovoide di Giuditta, sullo scuro di zona sottoposta, si vegga la testa della Vergine nella bellissima pala del Duomo di Pordenone, dove è altrettanto simile quel lieve eccesso dell'emersione plastica, creata soprattutto dalla forte ombra, portata dal naso sul labbro superiore. Gli amatori di comparazioni più minute si diletteranno anche di riscontrare come le mani della Madonna di Pordenone abbiano la identica struttura che ha qui quella della fante, a sorreggere il panno; ed è soprattutto per brevità che noi vi accenniamo soltanto. Siam certi poi che dalla preparazione, sola rimasta in certe parti dell'affresco con la Vergine e il Bambino, nel Museo Udinese, gli intelligenti sapranno intendere la simiglianza del supporto che doveva reggere il colore, e, nella pala del Duomo di Pordenone, negli affreschi di Treviso, afferrare, pure attraverso quel maggiore sviluppo ritmico portato dai più ampî svolgimenti dell'azione, il senso dell'identità.

A questa ascrizione ci pare che nè la cronologia, nè il costume possano sollevare eccezioni.

La cronologia del Pordenone giovine non è ancor chiarissima; poichè i dati più recenti, che son quelli forniti dal dott. Fiocco nel suo articolo « Pordenone ignoto » (Boll. d'arte, 1922), dove pure il merito di aver per primo attribuito al maestro la pala del Castello di Collalto — così importante perchè ci assicura che in quell'anno Pordenone si atteneva ancora a una struttura quattrocentesca appena sopraggiunta da pochi accenti di Sebastiano — sono, per il rimanente, meno persuasivi. Teniamo presente che la pala del Duomo di Pordenone appartiene — ciò che dal contesto del succitato studioso non risulta — al biennio 1515-16; data che viene perfettamente in nostro ausilio, essendo quella dell'opera donde abbiamo tratti i più significativi elementi di confronto per la Giuditta Borghese. Chè se mai si accettasse la data circa 1520 per la pala di Moriago — la quale ci pare invece quasi contemporanea a quella famosa del San Lorenzo Giustinian (1532) — e quella del 1525 circa per la pala del Municipio di Pordenone — che va invece riportata tutta verso quell'anno 1534 in cui, di fatto, « fu compita quella palla » e non già soltanto la predella con tale dicitura, oggi a Bergamo — si riescirebbe a fatica ad intendere la inserzione del momento del profondo aderire dell'artista a quel giorgionismo contaminato di tizianesco, che invece si manifesta, e con molta coerenza, nel quinquennio 1515-20: dalla citata pala del Duomo di fino Pordenone, attraverso l'affresco udinese, fino agli affreschi di Treviso.

La Giuditta della Galleria Borghese, più calma e pacifica di tutte queste opere e pur chiaramente ad esse legata per i legami che abbiam detto, può ragionevolmente situarsi,

come denunzia anche il costume, verso il 1515; non prima, perchè qualche anno almeno occorre di respiro per potervi giungere dalla pala, ancora a metà quattrocentesca, del 1511 a Collalto; non molto dopo — e in nessun caso oltre il 1520 — perchè, se anche si tenga conto del più facile svolgersi del ritmo in composizioni più complesse, tuttavia il contorno del Bimbo nell'affresco di Udine appar già intimamente più convolto; e gli affreschi di Treviso mostrano una dilatazione cromatica che ha già raggiunto l'apice, e, insieme, il principio del disfacimento in vista di nuovi andamenti violentemente ritmici.

Questi termini cronologici bene si accordano anche con la considerazione relativa delle opere ch'essi includono del Tiziano, del Palma e dei giorgioneschi di buona razza, in vicinanza dei quali il Pordenone dovette, e forse proprio in Venezia, dipingere questa sontuosa Giuditta.

DOMENICO MANCINI

Giorgionesco di buona razza, e, nei pochi frammenti superstiti, di tali qualità da far fortemente desiderare una restituzione della sua fisionomia, oggi quasi svanita, fu Domenico Mancini.

La pagina dedicatagli dal Cavalcaselle tanti anni fa, non è stata purtroppo ancora ampliata dalla critica, sebbene alcune buone osservazioni a rincalzo siano state scritte nel 1912 dal prof. L. Venturi nel suo saggio sulle opere d'arte italiana a Pietroburgo e riprese, un anno dopo, dallo stesso, nel noto volume su Giorgione.

L'unica opera, come autenticità, ineccepibile, del Mancini è quella di Lendinara; dove, sotto la Madonna, tolta di peso, almeno iconograficamente, da un modello bellinesco, la libertà pittorica dell'angioletto suonante è sorprendente nell'anno 1511. Come pittura d'impasto e di tócco siamo di fatto, qui, un passo più innanzi che non fossero in quell'anno il Palma o anche Tiziano.

Giorgionismo? Senza dubbio, soprattutto se vogliamo restituire al concetto sempre oscillante di quello stile il significato che gli si dava in antico, quando si leggeva nel Boschini che « quelle sue pennellate sono tanta carne mista col sangue; ma con maniera così pastosa e facile, che non può dirsi finzione pittoresca, ma verità naturale; perchè

nello sfumar dei dintorni (che anco il naturale si abbaglia) nel collocar chiari, e meze tinte, nel rosseggiar, abbassar e accrescer di macchie, fece un'armonia così simpatica, e veridica, che bisogna chiamar la Natura dipinta, o naturalizzata la Pittura ». Ammettiamo anche che questa interpretazione del Boschini sia desunta, oltre che da Giorgione, dalle falsificazioni giorgionesche che in quegli anni secenteschi correvano per originali; ma se essa collima con quella del Vasari quando parla delle « macchie del color di carne » e del « contraffar la freschezza della carne viva », noi crediamo si debba far credito a Giorgione anche di quelle qualità che dalle opere superstiti non appaiono, ma che probabilmente trionfavano nelle figure « colorite vivacissimamente » del Fondaco dei Tedeschi e nel perduto autoritratto. Ne possiam dunque indurre che tutta o gran parte della libertà pittorica dimostrata dal Mancini nell'angioletto di Lendinara, sia un bene giorgionesco.

Più dubbie appaiono per un giudizio conclusivo, le altre opere a lui pure riferibili con molta probabilità. Il ritratto di Pietroburgo — per il quale tuttavia, a cagione delle molte repliche, non si può giurare di aver dinnanzi il vero originale — presenta l'incerto rapporto tra lineamento ritmico e materia pittorica ch'era forse anch'esso stato proprio di un momento di Giorgione; la scena di seduzione firmata « Mancin » ch'era nella collezione Scarpa a La Motta di Livenza (riprodotta dal Frizzoni nell'Arch. St. d. Arte, 1895) è purtroppo smarrita e non se ne può dir altro se non che occorrerà tenerne conto in relazione al Savoldo, giacchè la opera appare di una voluta secchezza nella ricerca dei gesti formalmente nuovissimi. I due Amanti di Dresda che al

Cavalcaselle parevano quasi un'opera compagna della precedente sono invece di mano bresciana o lodigiana; il Berenson li ha riferiti, con molta verisimiglianza, a Calisto Piazza.

Ma un'opera veramente altissima e, nella cerchia giorgionesca tale da non potersi mettere che in rapporto col focoso pittore dell'angioletto di Lendinara, è il « Pastore appassionato » n. 132 della Galleria Borghese, che, con altra mezza figura di qualità molto inferiore — sia ciò effetto dei molti restauri, o di mano diversa — si vede attribuito a Domenico Caprioli, trevigiano, talora confuso col Mancini; ed è allogato nel depositorio (fig. 23).

L'opera ha parecchio sofferto — e a noi spiace doverla presentare in fotografia nello stato in cui si trova, di alterazione e di offuscamento — ma fidiamo che, dopo una savia operazione di ripristino, si vorrà riesporla, e davvicino, agli occhi del pubblico.

La nostra convinzione al riguardo è anzi ch'essa acquisterà in breve la fama che le spetta e cioè non solo come del più bel « pezzo » che del primo ventennio del '500 veneziano sia nella raccolta Borghesiana — dopo, s'intende, l'Amor Sacro e il Profano —; ma come di quadro che sarebbe stupendissimo ovunque.

Grande come il vero e forse un poco di più, così da assumere per lo spettatore un senso acuito d'imminenza formale, questo pastore che si pone la mano al petto come per infondere un'efficacia anche visibile all'inizio della frase melica che sta per liberarsi dall'ugola, o come per comprimere e placare un'angoscia tutta umana e carnale, ci dà veramente, per via di pittura, quel tremito abbagliato che soltanto può sorgere da un raro frammento di felicissima

veracità. Siam circa il 1515 e la pittura è come quella, all'altezza di quella, del Caravaggio e del Velazquez più ricchi; uno di quei portenti dove nulla è da spiegare e il commento diviene sgradevole ripetizione.

Sul fondo oscuro, quel cappellone veramente tinto di fragola; la carne che trema davvero come se il pennello avesse strisciato fibrille e non pennellate; le ciglia non già numerate, ma il battito delle ciglia, certamente: non la bocca aperta ma che si va schiudendo: le ombre bruciate alla fontanella della gola, e, qua e là, il soffogato affluire del sangue.

Contro quella carne adusta una frescura di bianco vi avverte del contatto con la camicia di tela; impastata e tessuta « di prima » come non ho visto mai; e, di nuovo, sul bianco il calore di quella mano a contrasto, un enorme castello di nervi, di muscoli, e, insomma, di carne e d'ossa; non plastica e non cromatica, alla buon'ora, soltanto dipinta come sa dipingere qualche rara volta la vita medesima « col far rosseggiare con delicatezza alcune parti delle membra ove più concorre il sangue e si esercita la fatica » (Ridolfi, su Giorgione).

Il Caravaggio e il Velazquez avrebbero girato alla larga, o fatto di berretta e di sombrero di fronte a questo appassionato Aristeo, che con la sua gigantesca e affocata immagine ci allevia alquanto il dolore dei perduti affreschi del Fondaco dei Tedeschi e serve, insomma, non soltanto alla migliore comprensione del Mancini — cui probabilmente appartiene — ma addirittura di Giorgione; oltre a farci meglio intendere a quali parti del giorgionismo si appellarono, un secolo dopo, i rinnovatori della pittura.

« E così voi ingegniatevi el simile di fare ».

Fig. 23. — Roma, Gall. Borghese. - D. MANCINI: Il pastore appassionato.

MICHELANGELO DA CARAVAGGIO

La Quadreria Borghesiana anche dopo essersi privata di alcuni esemplari notevolissimi del Caravaggio, come quello del « Fanciullo morso da un ramarro », citato dal Manilli a Villa Pinciana nel 1650, e la « Cena in Emmaus », produzione anch'essa piuttosto giovanile, oggi nella Galleria Nazionale di Londra, resta sempre la più ricca in opere del maestro. Fra codeste superstiti, due, come il san Girolamo (n. 56) e il san Giovanni Battista (n. 267), si nascondevano sotto altro nome e gli son state restituite dalla critica degli ultimi decennî (E. Modigliani, L. Venturi); altre, almeno attribuitegli, gli sono state giustamente ritolte, come il n. 2 restituito al Borgianni e il 142, con una santa Caterina d'Alessandria, opera certamente genuina del Dosso maturo; un'altra poi, e intendo il « Ragazzo con un canestro di frutta » (n. 136 fig. 24), è stata da alcuni, messa ingiustamente in quarantena; quanto a me, da quando ho consuetudine col Caravaggio, cioè dal 1910, non ho mai dubitato che l'opera gli appartenesse, e stesse tra le primissime. Posso anzi ricordare, a mo' di controllo, che appunto la familiarità con quest'opera (a quei tempi ancora esposta) mi permise, verso il 1916, di ravvisare nei depositi della Galleria degli Uffizî, dov'era tutto lacero e senza riferimento di sorta, quel Bacco

Fig. 24. — CARAVAGGIO; Ragazzo con frutta.

che subito identificai con quello descritto dal Baglione; e che venne poi, ripetutamente, pubblicato, giusta la mia ascrizione, da un'ispettore delle Gallerie fiorentine, il dottor Marangoni. Nessun dubbio che il Bacco degli Uffizî come il piccolo Fruttaiolo della Borghese, appartengano agli stessi momenti del Caravaggio.

Ma da parecchi anni io teneva, per così dire, sott'occhio, un'altra mezza figura di « Ragazzo con frutta » che, nella stessa Galleria, porta il n. 60 e l'attribuzione a Pietro Paolo Bonzi, detto anche il Gobbo dei Carracci o il Gobbo dei frutti; ed oggi posso finalmente presentarla in una buona riproduzione ([1]) per quello che è: un autentico Caravaggio giovane.

Un vecchio cartellino a tergo della tela, relativo all'elenco fidecommissario del 1834, riferisce il dipinto a Ludovico Carracci, lasciandoci agevolmente intendere per quale formalistico sillogismo, fondato su tutt'altri termini che stilistici, l'opera venne passata più tardi al nome del Bonzi. Si riconobbe, insomma, insussistente la vecchia attribuzione a Ludovico, ma, per quell'accademico desiderio di ritrovare ad ogni costo un certo fondamento nei dati cosiddetti tradizionali, ci si limitò poi a trasferire l'opera al carraccesco più noto come tipico dipintore di frutta. Se, con una maggior dose di criticismo, si fosse subito inteso che il riferimento a Ludovico Carracci non poteva essere il prodotto che

([1]) Grazie alla instancabile cortesia dell'odierno reggente la Galleria, prof. A. Bertini-Calosso che, venendo incontro al mio desiderio, ha provveduto a farla immediatamente eseguire per l'impareggiabile obbiettivo del cav. Domenico Anderson.

di un errore marchiano, magari di uno scambio di cartellini, è probabile che al Bonzi non si sarebbe pensato neppur di lontano.

E a chi, tuttavia, amasse ancora investigare se mai quella attribuzione al Bonzi possa vantare qualche cagione più profonda, la soluzione del quesito resulterebbe non facile, per esser la figura di quell'artista ancora avvolta nel dubbio. Vedasi come il Voss nella sua Römische Barock-Malerei ne abbia prudentemente taciuto; e come le altre ascrizioni di recente avanzate su quel nome non escan da una fase d'ipotesi. Probabili ci appaiono quelle proposte dal già citato dottor Marangoni; mentre senza alcun fondamento ci par quella prodotta dal dottore Hoogewerff (Dedalo, anno IV) che volle riferirgli il celebre « Mangiafagioli » della quadreria Colonna; opera che se anche noi concordiamo nel togliere ad Annibale, ciò è soltanto per riportarla più addietro nel tempo, parendoci di fatto in uno spirito del tutto cinquecentesco, un capriccio « pompeiano » o « ellenistico » venato di settentrione, quale poteva sorgere nell'àmbito del manierismo; e, in effetto, le parentele certissime con le due famose « Cucine » già nella collezione Messinger, e da poco donate allo Stato italiano, ci inducono nella persuasione che anche il « Mangiafagioli » sia opera di Bartolomeo Passarotti.

Quanto al Bonzi, e per produrre finalmente un dato fisso alla conoscenza della sua attività, diremo che v'è un'altra ragione di tener fede alle notizie quasi collimanti del Baglione e del Malvasia (di fonte G. F. Grimaldi) che parlan di un pittore svoltosi nell'ambito Carraccesco di Roma; e

la si trova nell'unica opera sicuramente indicabile che del Bonzi ancora si conservi in Roma (sebbene la critica ultima l'abbia completamente pretermessa); intendo, la pala d'altare con la « Incredulità di san Tomaso » a Santa Maria della Rotonda. E poichè quell'opera tutta carraccesca non
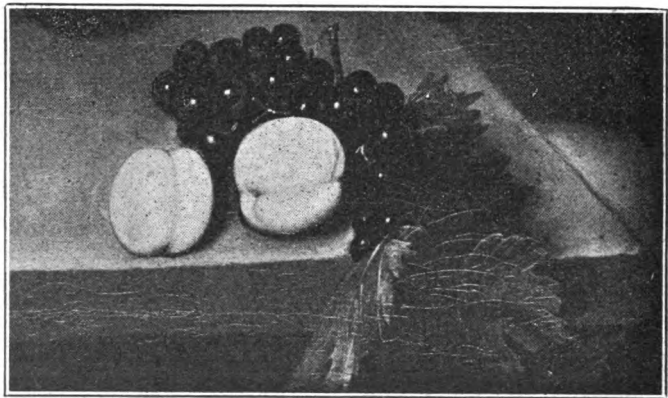
Fig. 25. — Roma, Galleria Borghese.
CARAVAGGIO: « Natura morta » - Particolare. *(Fot. Anderson).*

offre alcun termine di confronto con il quadretto Borghesiano, ci concederemo di concludere come avevamo assunto; e ce ne consiglia anche l'evidenza cronologica, essendo intuibile che un quadretto come codesto: che non va oltre il 1590, non potrebbe già esser stato dipinto da un pittore che, secondo il computo del Baglione, assolutamente credibile per i dati relativi agli artisti morti tra il 1630 e il '42, dovette nascere circa il 1575.

Il quadro n. 60 è, invece, una pittura secca, arcigna amorosamente e, diciam pure, nella motivazione psichica, di un piglio sfrontato, quale il Caravaggio, nei suoi primi tempi soprattutto, mise non di rado in opera. Un'intenzione analoga è, infatti, nel san Giovanni della Galleria Doria e nell'« Amor vincitore » a Berlino.

So di già che una tale pittura adescherà particolarmente coloro, e son parecchi, che vanno da qualche tempo ricercando nel Caravaggio i moduli ora del quattrocentismo, ora del cinquecento classico, ora del manierismo; tutti, a mio parere, fuorviati o ingannati da un'astuzia iconografica in cui il Caravaggio giovine si compiacque replicatamente, forse a scopo programmatico e polemico.

Ci vuol poco sforzo ad accorgersi che il san Giovanni Doria e questo Bacchino si giovano di una motivazione mimica apparentemente desunta dai nudi decorativi della volta Sistina; come si potrebbe indicare che alcune situazioni del « san Matteo con l'angelo », a Berlino, son tratte dal « Giove che bacia Amore » di Raffaello, nella Farnesina. E che mai se ne vorrebbe concludere?

Mi stupisce che tanti egregi studenti non s'accorgano di retrocedere qui nient'altro che alla fase della ricerca iconografica dove ogni frase mimica del classicismo, canonizzata dalla consuetudine intellettuale, vien considerata come « soggetto »; o, nel migliore dei casi, d'indugiarsi in quella parvente « storia della composizione » dove è ben noto si annidino i più perniciosi schematismi.

O perchè non partirsi dal riconoscimento di principio, che, nel caso di una pittura tutta costruita in carne e sangue

com'è quella del Caravaggio, la composizione e il gesto di pathos plastico, sono stati ricondotti a motivi di natura, e che a voler ricercare qui dentro, eleganze d'arabesco, eduzioni di ritmo, terribilità di rilievo, e simili, si è come voler trovare preventivamente codeste cose nella natura medesima, ciò che da una sana estetica non potrebb'essere mai consentito? E che, per contro, la trasposizione stilistica risiede ormai nella bellezza delle nuove evidenze di superbità epidermiche, di tessuto, ove il colore non si espone ma, sostanziato, s'intride?

Veggasi, ad esempio, nel caso odierno, quel motivo di flessione del braccio: che cosa mai ha esso a spartire con il gioco drammatico delle flessioni michelangiolesche, dove tutto il corpo ed i corpi fra loro paiono dannarsi a vita nella esaltazione di una onnipossente fisicità? La corrente muscolare, in Michelangelo, per così dire, ad alta tensione, è invece qui sùbito interrotta e il braccio flesso, ridivenuto una semplice, splendente evidenza momentanea di polpe carnose, conclude non già nella trasmissione di un bello sforzo vitale ma invece con l'esporre alla vista, tra le dita ombrate, nient'altro che un grappolo di moscatello.

E alla nuova tentazione di considerarlo come un bello svolgimento ritmico alla « raffaellesca », opporremmo che la eduzione del ritmo appar divorata dall'ombra, proprio ad una delle svolte formali che si sarebbe preveduta come più perspicua, verso il gomito; e ne divien pertanto tutta combusta dalla pittura; mentre poi si resterebbe in forse se nel discender da quella spalla abbia prima a seguirsi il contorno del dorso o quello del panno: segnale evidente che la so-

stanza di quel bianco presso quel giallore delle carni venne considerata dall'artista anzitutto come contrasto di pittura; come, di fatto, il discrimine fra le due cose venne condotto con un ombreggiato che, per quanto sottile, non sa di linea ma si percepisce piuttosto come un lungo inciso di tono.

È a tal punto che ci appaiono anche, su questo nuovo piano, gli altri significati di questa pittura: il rapporto tra figura e fondo, quel raggio di luce che cadendo sulla coscia si dilata a scandella, quale poi verrà lievitando nel bulicame luminoso dei misteri olandesi; quelle ciocche nere, che quasi si specchiano nelle altre che l'ombra va scottando sulla fronte; la novità incredibile (per quanto desunta alla lontana dalle motivazioni spaziali di certi ritratti veneti del '500) di quel davanzale di pietra bigia, sbreccata, apparendovi sopra quel grappolo e quelle due pesche duracine, quasi all'offertorio della pittura.

Riveggansi queste frutta, sole, (fig. 25) accanto alla celebre « Caravagiensis fiscella » della Pinacoteca ambrosiana (fig. 26): nessun dubbio che lo stesso metro critico, lo stesso elogio valgan per i due casi e che, a tutt'oggi, nessun'altra « natura morta » del '600 possa accompagnarvisi, senza scadere di fronte a un tal senso di integrale evidenza pittorica, quale per la sua facoltà trasfigurante parrebbe facile a tradursi persino nei termini innocuamente metaforici della critica misticista. Quei due baiocchi di frutta, appoggiati lì come per incidenza, e invece sacrificali alla nuova integrezza della visione scoperta dal Caravaggio medesimo, rivelano gl'inizî di un nuovo ordine figurativo che in pochi anni

muterà la faccia dell'arte, creando fin d'ora, in un siglato pittorico sostanziale e rigorosamente chiuso, un'unità inscindibile tra il « dipingere » e il « disegnare ».

Fig. 26. — Milano, Pinacoteca Ambrosiana.
CARAVAGGIO: Canestra di frutta. *(Fot. Anderson).*

La portata secolare di una tale visione si dichiara abbastanza quando si avverta, come a noi venne fatto, e naturalmente, che le sole frutta le quali si potrebbero mescolare a queste, quasi senza alterar l'ordine estetico di due avvenimenti figurativi così distanti nel tempo, son quelle che il Courbet dipinse nella prigione di Santa Pelagia, proprio

come queste del Caravaggio furon probabilmente dipinte all'ospedale della Consolazione.

E non avendo con queste ultime parole minimamente inteso di creare un parallelo rettorico sul genere, poniamo, di quelli in cui si dilettò il Bellori che, per l'amore di una bella triplice morte, ad una, dello Zucchero di Annibale e del Caravaggio, fece morir quest'ultimo un anno prima del vero, mi spiegherò subito.

Dinnanzi al quadretto borghesiano, lo spettatore è sorpreso, e forse non gradevolmente, da una curiosa segnalazione fisica; il corpo di questo giovinetto è di una tonalità eccessivamente gialla come di chi sia appena escito da un periodo di febbri palustri; lo denunciano anche le labbra di un tono di violacciocca scolorita. Sarebbe codesta un'altra sortita polemica del Caravaggio per ostentare così quella sua noncuranza ai canoni di una « bellezza ideale » certamente poco incline a valersi di siffatte constatazioni patologiche? Ci può essere del vero anche in una tale ipotesi; ma essa trova un raddolcimento quando si chiarisca con l'altra che qui il Caravaggio abbia inteso di offrirci un autoritratto; ciò che dovrebbe essere avvenuto subito dopo quella « malatia, che trovandolo senza denari fu necessitato andarsene allo spedal della Consolatione » (Mancini) e, insomma, nella convalescenza, durando la quale, come ancora il Mancini ci avverte, « fece molti quadri per il Priore che se li portò in Sicilia sua patria ».

Il fatto, riferito dal più antico biografo del Caravaggio, cade nei primi tempi del soggiorno romano dell'artista e perciò sulla fine del penultimo decennio del '500, data che

s'era già detto esser la più facilmente presumibile per una così fatta pittura. L'età apparente del modello, intorno ai vent'anni, corrisponde a quella che il Caravaggio, nato circa il 1569, doveva allora contare; e, quel che più vale, la fisiognomica del modello collima con quella che, in età più inoltrata, si può cogliere dalla sola effige capace, sebbene non autografa, di servir di base a ristabilire i tratti del maestro: dico quella nella serie di san Luca; sulla base della quale, infatti, è stato recentemente possibile indicare un altro più antico autoritratto del Caravaggio in uno degli spettatori del martirio di san Matteo a San Luigi dei Francesi [1]. Son già qui gli stessi tratti di sapore un po' faunesco; le stesse sopracciglia molto arcate e contrapposte, per divergenza, alle due rughe ai lati della bocca; la stessa bocca dalle labbra quasi tumescenti; lo stesso naso schiacciato e largo; gli stessi capelli un poco ricci e un po' incolti, che scendono in ciocche scarmigliate sulla fronte. Destino curioso, il Caravaggio presentava, è bene evidente, più di un'affinità fisionomica coll'altro Michelangelo; e se non fosse che nel caso del Buonarroti l'intervento del Torrigiani fu decisivo, e per noi, oggi, provvidenziale, quale magnifico argomento in parallelo per i frenologi dilettanti di critica caravaggesca!

---

[1] A chiarire sempre meglio la questione, ancora un po' sospesa, dei vari autoritratti caravaggeschi, avvertiremo che il presunto autoritratto di Buda-Pest (soltanto recentemente riconosciuto spurio della critica) non è altro che l'effige del pittore secentesco ferrarese Costanzo Cattani, come si può facilmente concludere dalla incisione che ne trasse l'editore del Baruffaldi per il frontespizio alla vita di quel pittore.

Se questa ipotesi dell'autoritratto, ormai accertata per me, paresse ad altri bisognosa di qualche appoggio suppletivo, ci si potrebbe appellare al Baglione quando ci parla dei primi quadretti del Caravaggio « da lui nello specchio ritratti », e notar come anche qui il modello appaia per l'appunto in quella posa alquanto sforzata di chi, dipingendosi allo specchio, vi si rivolga continuamente.

Verrà dunque questa osservazione, in buon punto, a riaprir la questione dei Bacchi caravaggeschi e a far chiedere se in questa tela della Borghesiana debba ravvisarsi il « Bacco con gràppoli d'uve diverse ma di maniera un poco secca » citato dal Baglione? Non lo crediamo necessario [1]. Cita il Baglione quell'opera come la prima dipinta dal Caravaggio quando « si provò a stare da se stesso » e il dipinto degli Uffizî appar di fatto anche più giovanile di questo della Borghese e, in effetto, anche più secco; senza dire che, come evocazione mitologica, l'opera fiorentina con quella sua aria buddista di Bacco nelle Indie e per la corona di pampini e non già d'edera ci pare assai più calzante di questa, e meglio rispondere alle parole del biografo.

Nel dipinto nuovamente illustrato il Caravaggio non intese che discretamente, alludere alla mitologia bacchica,

---

[1] Come non ci pare lo fosse nelle due recenti occasioni che, prima il de Liphart (Gaz. d. B.-A., 1922) e poi E. Ravaglia (Cronache d'arte, 1924), tentarono quella identificazione, rispettivamente, in due quadri di Bacco, l'uno appartenente alla Pinacoteca dell'Eremitaggio, l'altro alla Galleria Corsini di Roma. In entrambi i casi trattasi di opere dipinte sì, in Roma, ma qualche decennio dopo la morte del Caravaggio.

e dipinse in primo luogo se stesso come un baroncello tristanzuolo coronato d'edera per giuoco, e venuto, quasi fortunosamente in possesso di quella manciata di frutta. Una interpretazione, diremo, da Evemero della pittura, identica a quella ch'egli riserba, ad un tempo, anche alla mitologia cristiana; e si pensi, di grazia, alle varie redazioni del san Giovanni giovinetto nel deserto, intendendosi qui non soltanto di quelle ben note nelle Gallerie Doria e Borghese, ma anche delle altre, non ancor ravvisate, nella Corsiniana di Roma e del Museo Nazionale di Napoli, alle quali mi occorrerà dedicare assai presto qualche cosa più di una semplice citazione.

UN PROBLEMA DI CINQUECENTO FERRARESE — DOSSO GIOVINE

È anche nei depositi, e ne sarebbe invece opportuna — dopo una cauta pulitura — la riesposizione, un'opericciola di piccolo formato, non tanto importante per sè quanto per il rapporto evidente con un gruppo di dipinti la cui appartenenza a una stessa mano non può mettersi in dubbio; sebbene non sia altrettanto facile dire alla prima chi poi sia stato il pittore cui quella mano appartenne.

A negar che l'opera in questione (n. 225, fig. 27) sia dello Scarsellino, cui è comunemente attribuita, non occorre un gran coraggio. Lo Scarsellino non appare che nell'ultimo quarto del cinquecento e questa teluccia si dimostra invece del primo quarto di quel secolo, giusta evidenze generiche che anche il lettore può trovare da sè. Escluso lo Scarsellino e ritornati addietro come si conviene, usando di quella wellsiana macchina per esplorare il tempo che mi è sempre parsa indispensabile allo storico dell'arte, ci ritroviamo, ad ogni modo, nello stesso luogo di dove ci aveva fatti partire il nome dello Scarsellino, cioè sempre a Ferrara.

Quella buona dose di venezianismo generico che è proprio della vena capitale del cinquecento ferrarese, dove gli strati romantici dei crepuscoli di Castelfranco si alternano agli altri più vividi di antica predilezione locale, forse per via di quel

disperato Mazzolino sempre a soffiar sulla brace viola e roggia trovata nel camino di Ercole da Ferrara, si risente ancor qui bene scrutando: certo tondeggiar delle teste è in relazione, mediata, s'intende, col Mazzolino; e quella donna che discosta da sè il lenzuolo zolfigno; quei due personaggi misteriosi che stanno accomodando i capitoli di qualche favolosa empietà, dinnanzi a un celo di tramonto minaccevole e da riservare per la notte non so che improvvisa artificeria di luci colorate, traversata fors'anco da un'ombra di stregoneria; insomma tutto il senso ariostesco ed enimmistico dell'argomento — fin qui non ancora sicuramente determinato [1] — riporta ai tipi ben riconoscibili delle edizioni alla macchia, del Dosso.

Sarebbe dunque codesta, un'opera giovanile del Dosso, di cui, sebbene nato verso il 1480, non conosciamo fino ad oggi opere sicuramente anteriori al 1522? La maggior placidezza formale e cromatica — perciò veneziana — che vi si vede in confronto al Dosso cognito, permette una tale supposizione?

A noi pare, intanto, che la più recente critica dell'artista (Mendelsohn) si sia messa in un vicolo ceco supponendo che le prime cose del Dosso debban considerarsi quelle dove gli elementi ferraresi appaiano in prevalenza; e susseguenti invece le altre dove l'appoggio ai veneziani sia più spiegato. Non v'è nessuna necessità storica o psicologica per la presunzione di un tale svolgimento: al contrario.

---

[1] Soltanto il prof. L. Venturi ha proposto con verisimiglianza, d'identificarlo con la favola erodotea di Gige e Candaule.

Fig. 27. — **Roma, Galleria Borghese. - DOSSO DOSSI: Soggetto favoloso.**
(Fot. Min. P. I.).

Noi osserviamo, infatti, che una tale ipotesi circa un ferrarese nato verso il 1480, dovrebbe permetterci di ravvisare i suoi inizî in forme costesche o panettiane o boccaccinesche e, insomma, del quattrocentismo dominante a Ferrara ancora per tutto il primo decennio del cinquecento. Nulla di ciò nei dipinti che del Dosso si sogliono attribuire a quel decennio. Sulla Pietà della collezione Phillips, sulla piccola Madonna col Bambino nella Galleria Borghese, sul Riposo in Egitto di palazzo Pitti, sul san Girolamo di Vienna, è già stillato da gran tempo tutto il succo del giorgionismo, che vi si vede anzi accordato ad altri, vecchi e nuovi, elementi locali e forestieri: il gemmeo sfolgorante colorire dei quattrocenteschi di Ferrara e i ritmi raffaelleschi del Garofalo, apparsi (come in ogni altro raffaellista della via Emilia) dopo il 1510; insomma, vi è chiara ed intiera la complessa fogosa personalità del Dosso adulto. Quelle opere appartengono, pertanto, tutte al secondo decennio del cinquecento, ed alcuna, forse, va anche oltre quei termini.

Se invece, come possiamo facilmente trarre dal perdurare in tutta l'opera del Dosso della base veneziana — chè ciò appunto lo distingue dai coetanei locali, come l'Ortolano e il Garofalo e il Mazzolino — se invece, dico, noi ammettiamo che la prima sua forma sia stata schiettamente veneta, e ciò vale che la sua iniziazione abbia avuto luogo nel primo decennio del secolo a Venezia, allora un gruppo di opere non ancora considerate che in minima parte in relazione con lui, viene utilmente a sovvenirci.

Già il carattere del Dosso, dalle opere conosciute fino ad oggi, a nessun altro appare più congeniale che a quello dei

Fig. 28. — Londra, National Gallery. - DOSSO DOSSI: Madonna col Bambino.

fogosi padani e friulani che furono subito in prima linea nel moto che tanto per tempo cominciò ad agitare il colore in una ricerca di più forti risonanze; da Ferrara per Lendinara — dove il Mancini dipingeva nel 1511 quell'incredibile angioletto appassionato sotto la Madonna belliniana, si poteva — con una tappa di riposo a Padova negli affreschi di Tiziano (1511) alla scuola del Santo — salire verso Feltre, ove Lorenzo Luzzo non restava addietro ad alcuno in quei modi nuovi (1511, Pala di Berlino [Bonn]), o piegare ad oriente, toccando Pordenone, per giungere presto nei territorî del misterioso Pellegrino da San Daniele, sul polittico del quale, compiuto fino dal 1503 per Aquileja, Dosso modellerà ancora, più di vent'anni dopo, il grande altare oggi nella Pinacoteca di Ferrara.

Giova insomma ritenere che il Dosso si ritrovasse a Venezia verso il 1510, accanto a codesti trentini — era oriundo trentino egli stesso — e friulani; accanto ai bresciani, ai bergamaschi, ai lodigiani, come il Palma, il Romanino e Calisto. La sua arte, come quella di tutti costoro, è di una sola fumata sorta su immensa dalle ceneri violette dei funerali di Giorgione, mescolatasi nella dolce nebbia della valle padana con qualche soffio gemente di espressionismo boreale, o diradatasi alla lucidezza dell'antichissimo classicismo ritmico dell'Italia centrale che splendeva fisso verso il sud. Ma questo non può dirsi tutto in un fiato. Noi siamo qui occupati ad esaminare quali opere ci possano asserire la presenza del Dosso in Venezia.

Ecco intanto la bellissima Madonna della National Gallery di Londra (fig. 28) già rettamente ascrittagli dal col-
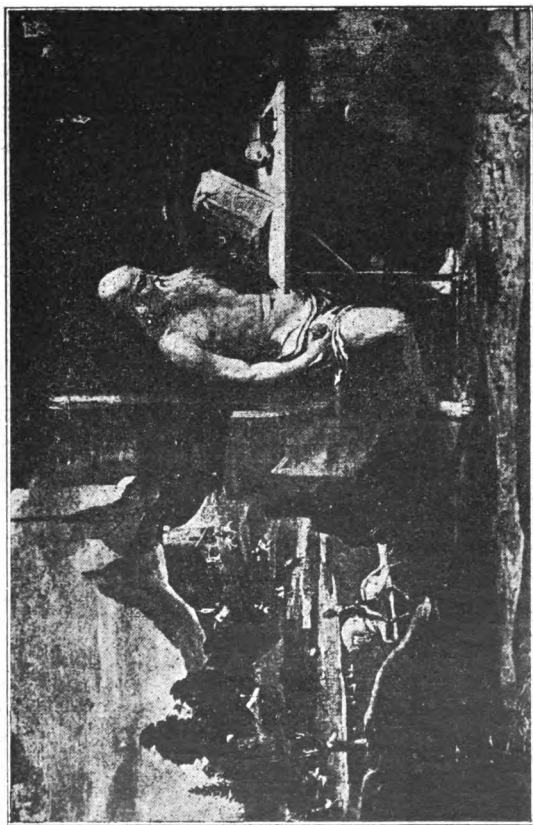
Fig. 29. — Amsterdam, Collez. Lanz. - DOSSO DOSSI: San Gerolamo.

lezionista Lanz (Burl. Mag., ottobre, 1923) di sui confronti decisivi tra il fondo del quadro e quello di un san Girolamo (fig. 29) in suo possesso, tipicamente ferrarese e dossesco anche nella figura del Santo. Lo Holmes si oppose a questa veduta, cercando di portare i due quadri sul nome del Romanino; ma ch'essi siano romanineschi nessuno nega; soltanto ciò non fa che confermare che il Romanino e il Dosso, in perfetta simbiosi, crebbero per alcun tempo a Venezia come piante nello stesso vaso. Io che, assai prima di quell'elegante dibattito tra lo Holmes e il Lanz, avevo per mio conto raccolto parecchie opere certamente dello stesso gruppo, era, ancora fino a poco tempo fa, incerto se toccassi un problema di personalità bresciana, o di ferrarese; e se si trattasse, insomma, di identificare il misterioso autore con la giovinezza di Calisto o con quella del Dosso; il qual dubbio ho infatti espresso nel contesto di una mia nota sul Romanino (L'Arte, 1926). Il perchè mi sia ora deciso per il Dosso va cercato in parecchi elementi non facilmente ponderabili, come può risultare anche dal fatto che a compier questo lavoro di pazienza si sia atteso fino ad oggi.

La Madonna di Londra è dunque, più che romaninesca, un prodotto veneziano circa il 1510, e, anche concesso che un'inspirazione particolare dal Romanino si riveli nel Bimbo — sebbene non manchino elementi per far risalire codesto motivo a qualche caposcuola veneto — la torreggiante sagoma cromatica del gruppo, limitato esternamente da un mirabile schema poligonale, dimostra di appellarsi a Giorgione e al Tiziano del primo decennio, non senza poi adombrare — in quella maggiore sveltezza — una nostalgia dello spirito

sottile di Ercole da Ferrara. Dosso poi vi prelude in proprio per quell'attizzare dell'alone intorno al capo della Vergine, quel deflagrare le nubi all'orlo, quel mettere principî di combustione nel mirabile borgo friulano-orientale, bagliori sull'usbergo del paladino che, come quel dell' Ariosto: « Vedendo il sol già basso e mezzo ascoso — cominciò a cavalcar con maggior fretta — tanto che udì suonar zufoli e canne — e vide poi fumar ville e capanne ».

Facilmente ravvisabile è il gruppo di opere che, affini a queste, ci paiono costituire assieme un ponte abbastanza solido per entrare nei territori del Dosso conosciuto.

A Napoli è in questi modi il n. 65, una sacra Conversazione (fig. 30) con il ritratto del committente mescolato fra i santi; nel catalogo attribuito al Cariani. È un'opera orrendamente guasta dai ridipinti, ma lascia tuttavia trapelare una personalità franca e accesa, già in facoltà di trasformare a sua posta i modi giorgioneschi, palmeschi e friulani. I gialli ed i verdi del Dosso, vi sono già visibili; i nimbi razzanti come piccole girandole d'oro, son quelli che vedremo poi crepitare fantasticamente intorno alle teste dei personaggi sacri dosseschi, come se alimentati da una brace nascosta dietro la nuca. Quanto al Bambino, esso non manca di qualche relazione con la morfologia del Garofolo e, pertanto, ci riparla, anch'esso di Ferrara.

Lo stesso modello di questo quadro ha servito per la Vergine della magnifica pala con i ritratti dei committenti nella Collezione Johnson (fig. 31), Nel catalogo della collezione, redatto dal Berenson, l'opera è riferita non già al Moretto, come io ho scritto altrove per una svista che qui
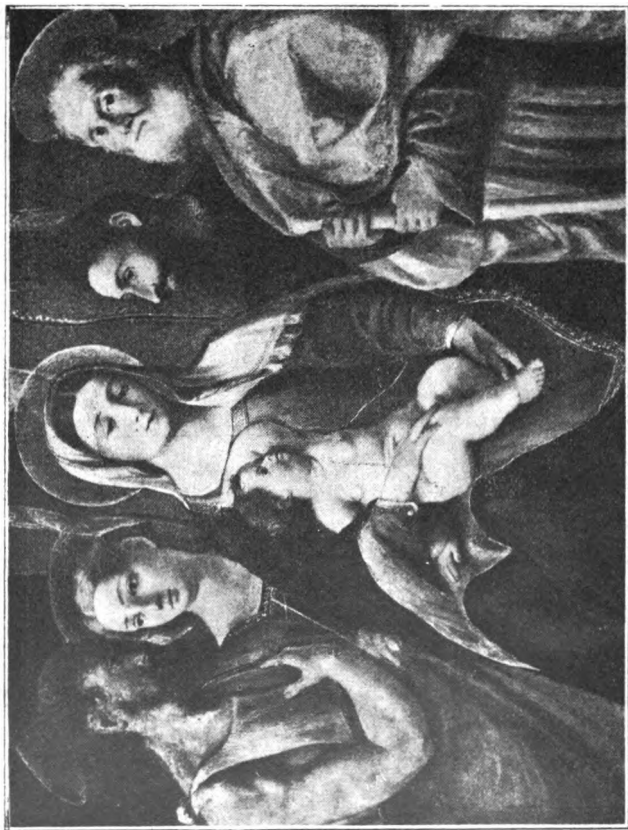
Fig. 30. — Napoli, Galleria. - DOSSO DOSSI: "Sacra Conversazione".

voglio riparare, ma a un veneziano verso il 1530; più anticamente si vide incisa come cosa del Moroni tra le stampe della collezione Leuchtenberg. Il commento del Berenson accenna a relazioni col Lotto e col Previtali — una tendenza dunque a riportar l'opera in provincia —; purtroppo il Lotto di cui egli intende qui è la sacra Conversazione Borghese, da noi recentemente restituita al Palma (un'ascrizione che, come abbiamo da poco appreso con soddisfazione, era stata proposta anni fa anche da un conoscitore come il Gronau). Nel palmismo della pala Johnson conveniamo, dunque; ve n'è tanto quanto se n'è visto nel quadretto di Napoli; riassorbito, s'intende, nel generico giorgionismo, senza contar le aggiunte, bene evidenti, del primo raffaellismo ferrarese.

Il bambino Gesù e il Battistino sono, in questo genere, significativi, presentando, quasi, un che d'intermedio tra il Dosso e il Garofolo, e precorrendo il modellato del Gesù nella Madonnina Borghese. Di già dossesco poi, è il frangersi profondo, a frattura di raso, delle vesti della Vergine e quel modo singolare di svelare ad un tratto un contrasto di colore, rovesciando inaspettatamente, accanto al diritto delle stoffe oscure, gli squarci chiari della fodera che le soppanna; un modo che è poi usato, e splendidamente, nella grande Madonna Capitolina. Molto alta è la qualità espressa dall'opera; il Berenson ha già indicato lo squisito senso monumentale del pittore, come si rivela in quell'unificazione grandiosa dei vari profili che, iniziandosi in alto dalla tenda, discendono fino a riprendere architettonicamente il contorno della figura femminile, ch'è poi un ritratto

Fig. 31. — Philadelphia, Collez. Johnson. - DOSSO DOSSI: Madonna col Bambino, San Giovanni Battista e i committenti.

vivacissimo, penetrante. Il paesaggio anche è mirabile e di un'ampiezza di masse poco inferiore a quella propria di Tiziano o di Sebastiano.

S'intende che la data proposta dal Berenson è certamente troppo inoltrata e non sorretta da alcuna prova decisiva, nè di costume nè di stile; tutto ciò che abbiam detto collima anzi a rettificarla non oltre il secondo decennio del Cinquecento.

Nella Galleria capitolina (n. 186), di nuovo una Sacra Conversazione (fig. 32) è ab antiquo attribuita a Girolamo da Carpi (Burckhardt, Berenson, Bernath nel Künstlerlexicon del Thieme). Nessun fondamento in quest'ascrizione già posta in quarantena dal Venturi (1890) e dal Serafini (1916). Sull'appartenenza del dipinto al solito gruppo, crediamo sia superfluo insistere; meglio dar rilievo ai particolari nuovi che possan corroborare la nostra opinione sul gruppo intiero.

Il vecchio san Paolo, mentre intende appellarsi al pensiero di qualche filosofo giorgionesco, tondeggia invece nella calvizie come un parente dei sacerdoti ebraici del Mazzolino; il san Girolamo è condotto a lievi crespe d'ombra trasparente sul torso, come poi si vedranno nel san Gerolamo di Vienna: nelle figure a sinistra qualche traccia di raffaellismo ferrarese. Il paesaggio ancora a massa; e, dalla quinta di rocce, il tipico sprazzo frondoso che pare scaturirne come l'acqua sotto la bacchetta mosaica.

Nella Galleria di Glasgow, un'altra Sacra Conversazione (fig. 33) ci conduce sempre più dappresso al Dosso universalmente noto; i contrasti tonali si fanno anche più
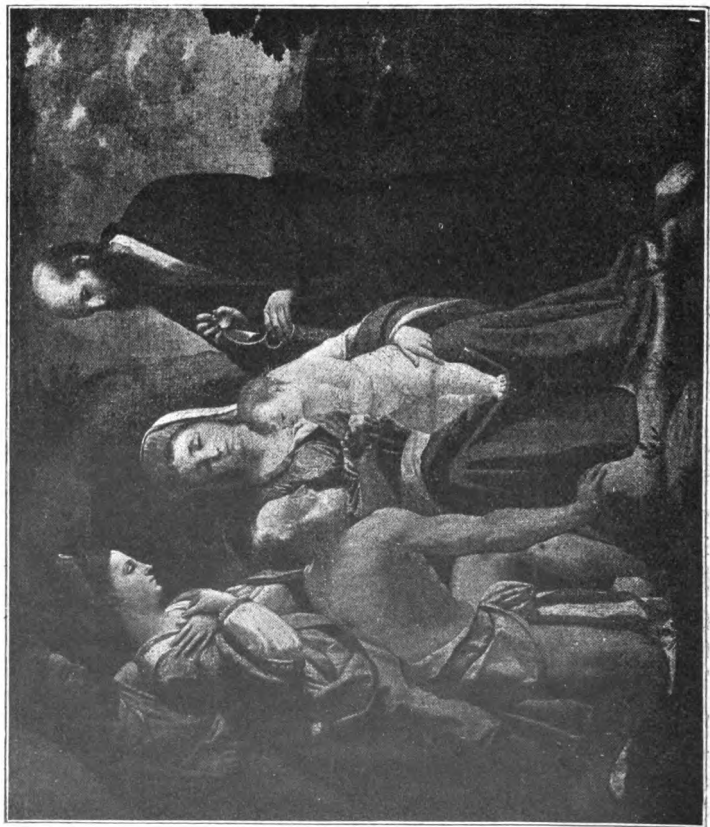
Fig. 32. — Roma, Galleria Capitolina. - DOSSO DOSSI: Sacra Conversazione.

violenti (si vegga la santa adombrata sul muro luminoso); la materia stessa del colore è più agitata (si vegga il tòcco sul giubbetto della Vergine); a destra appare il catafratto paladino romantico della maturità dossesca; nel fondo il colore si sfrena e si accende, balenando, in un paese ove alcune figurette veggonsi discender la china, come fuscelli fosforici, simili a quelle nei lontani della Pietà Phillips e del san Gerolamo di Vienna.

Il gruppo non sarebbe esaurito; trovo fra le mie note di molt'anni fa, che v'appartiene anche il n. 169 della Pinacoteca di Napoli, attribuito, con giusta tendenza, alla scuola ferrarese; ma poichè non mi è occorso di rivedere il quadro, non più esposto dopo i molti riordinamenti di quella raccolta, non saprei darne più precisa notizia.

Presso l'ufficio di esportazione di Napoli, verso il 1917, vidi la fotografia di un quadro, per il quale, appunto, l'emigrazione era stata concessa. Trattavasi di una magnifica pala di altare con la Madonna e i donatori, similissima a quella Johnson, ma, forse, anche più bella. Della sua ubicazione attuale non saprei dire nulla.

A Milano, circa il 1920, era in ripristino, presso il noto restauratore signor Moroni, un grande quadro con un Baccanale; anch'esso apparteneva al solito gruppo e le relazioni coi Baccanali famosi dipinti da Tiziano per Alfonso d'Este mi fecero chiedere se ad esso non potesse riferirsi il passo del Vasari nella Vita di Gerolamo da Carpi, circa una « baccanaria » dipinta dal Dosso per lo stesso principe. Il quadro dovrebbe ora trovarsi in possesso d'uno dei nuovi raccoglitori milanesi; ed io confido che qualche

Fig. 33. — Glasgow, Galleria.
DOSSO DOSSI: Madonna col Bambino e Santi.

studioso del luogo, messo sull'avviso, potrà rintracciarlo e pubblicarlo; ne varrebbe la pena dacchè, per il suo carattere profano, l'opera servirebbe a completare la rappresentazione della prima attività del feracissimo ferrarese; qualora, ben s'intende, io non abbia errato in questo raggruppamento, per quanto riguarda l'identificazione con il Dosso giovine.

S'io ho avuto ragione, il Dosso si vedrà d'ora innanzi muovere i primi passi a Venezia nelle vicinanze significative di Tiziano giovane, del Romanino, di Calisto, e dei giorgioneschi montanini e pianigiani. Il quadretto Borghese, dal quale ci siamo partiti per la ricerca, troverà luogo verso il fine di questo tempo, e, riveduto con occhi mutati, apparirà facilmente come una tipica favoletta romantica dipinta tra il '15 e il '20. Più tardi, poco più tardi, avranno posto le opere che si solevano considerare appartenenti al primo decennio; tra queste la famosa « Melissa » della stessa raccolta Borghese, segno dei tempi mutati e di un nuovo svolgimento nella personalità dell'artista.

È infatti come una improvvisa folata fantastica che soffia sullo spirito pittorico del Dosso, portata non soltanto dal temperamento, ma anche dal contatto con le nuove inquietudini dei tempi; quali si rispecchiavano similmente, a Brescia nel Romanino, a Cremona in Altobello, a Bologna nell'Aspertini, a Ferrara stessa nel Mazzolino; ma che nel Dosso si risolvevano in evasioni, fughe, divagazioni romantiche e favolose, di sapor fortemente locale, e quasi una ripresa delle tradizioni fantastiche, astrologiche, mitolatriche della scuola ferrarese del Quattrocento; — forse un legato

spirituale di Fetonte alla città presso la quale precipitò dal celo!

A codesta ventata fantasista e immaginosa, il mondo sontuoso del cromatismo veneto perde ogni pace, smagliando in ogni senso faville d'ogni colore, e le favole più incredibili avvengono in paesaggi sconvolti dove la jungla guadagna gli orli della città di rafía colorata, e dove i piccoli drappelli di bravi, scintillanti come farfalle effimere, si posano per un istante negli spiazzi chiari, dinnanzi allo « sfugimento dei boschi con raggi del sole che per entro lampeggiano ».

Sono i tempi non solo della bislacca « Melissa » borghesiana, ma del San Gerolamo di Vienna, simile a un mago Merlino, e di quell'indicibile Giove sotto l'arcobaleno pittor di farfalle, nella collezione Lanckoronski, che appar quasi come un autoritratto spirituale del Dosso: inquieto enigmista e negromante che va ormai firmando i suoi quadri con la « D » attorno all'osso spolpato.

Ne ci pare che codesti spiriti favolosi abbian poi mutato gran fatto, neppure negli anni tardi.

ANDREA DEL SARTO

Il n. 375 della Galleria Borghese è una tavola rettangolare, di quasi due metri, per il traverso; e non soltanto per tale suo formato, ma anche per quei santi rappresentati, a così precisi intervalli, ai fianchi della scena ben centrata di una « Pietà », dimostra di essere stata, in origine, addetta all'officio di predella sotto una qualche pala d'altare.

Era anticamente ascritta al Perugino, ma, provatasi l'impossibilità di tale ascrizione, venne comodamente respinta nel limbo generico della « Scuola umbra » e, di là, nel purgatorio dei depositi. Tanto è vero che i quadri difficilmente denominabili o, semplicemente non denominati, rischiano di passar per quadri mediocri.

In effetto vale la pena di tentar, questa volta, una definizione, che non ci par neanche tanto astrusa.

Per insistere, come di solito, sulla motivazione del vecchio errore, che, in questi campi, non manca quasi mai di

adombrare, fino ad un certo segno, la verità, ricorderemo che le disposizioni bellamente ritmiche e di sviluppo quasi « vascolare » lasciate dal Perugino in Firenze, e proprio con certe « Pietà » appartenenti all'ultimo decennio del quattrocento, ebbero gran peso nella formazione del precoce classicismo di Fra Bartolommeo; ed ecco il perchè della antica ascrizione, per un'opera dove, a osservar meglio, la ritmica umbra lega forme espresse nella plastica lievemente nebulosa che il frate della Porta aveva desunto da Leonardo.

La grande estensione della predella, e più l'obbligo di presentare perspicui, un certo numero di santi (i quali tutti, agli estremi della composizione, abbiamo preferito escludere dal « cliché », perchè men bene conservati del rimanente), riportano in parte il concetto dell'opera a motivi più arcaici di figure isolate, e come in casella; ma anche questo avviene, qui, nei modi della tarda cerchia ghirlandajesca, come andavan tramutandosi appena, a contatto dei fatti nuovi, nelle ultime predelle di Bartolomeo di Giovanni o in quelle giovanili del Granacci e di Ridolfo.

Quanto alla « Pietà », stupendamente annodata e poi fluente intorno al corpo del Cristo, è ben chiaro ch'essa è in relazione, se non col famoso soggetto omonimo del Frate a Pitti, con altri disegni dello stesso, che servirono poi, anche alla composizione di Fra Paolino. Schiettamente desunto dal caposcuola è quel fare, dei mantelli di Giovanni e della Maddalena, come vele intorno all'albero del corpo, esprimendoli nitidamente in ritmi bilaterali dolcemente ellittici. Quanto alla Maddalena, oltre l'ascendente di Bac-

cio, essa rivela, ci pare, anche quella di Raffaello giovine; non soltanto nel profilo ovoide, ma e nel costume dello scollo quadro; e del Raffaello dei giorni fiorentini.

Firenze, dunque, e primo decennio del cinquecento.

Seguendo nell'esame dell'opera, non soltanto quei ritmi nella Pietà, sì anche il modo di legarli con le fila del paesaggio, non paiono cosa dappoco.

Ora, noi ravvisiamo questo paesaggio, ravvisiamo questi alberi, non più sfilati, alla peruginesca, dal suolo, come elastiche sarisse vegetali, anzi teneramente distorti e nervosetti nei tronchi, e poi, nelle fronde, spiegati in ventagli, in corimbi riversi; sono bene il paese e gli alberi delle storie di san Filippo Benizzi affrescate da Andrea del Sarto nel cortile dell'Annunziata tra il 1509 e il 1510.

A questo lume, anche le figure svelano nuovi stigmi di una «personalità» nascente; e le tracce medesime del Frate e di Raffaello si chiariscono, nell'istante che la predella si propone come operazione di Andrea giovanissimo, ancora un poco innanzi i primi affreschi dell'Annunziata e, dunque, verso il 1507; proprio nel pieno fiorire delle Madonne di Raffaello in Toscana.

Poche altre indicazioni basteranno per quanto sia dei rapporti morfologici tra le figure di questa predella, il modo di annodarle, e le opere conosciute di Andrea.

Le più interne, additeranno, di certo, parentele tutt'altro che scarse fra questa ed altre ben note «Pietà» di Andrea; utili fra tutte al nostro scopo quelle con un disegno degli Uffizî, dove (sebbene si tratti di cosa degli anni più tardi, e, forse, proprio per una di quelle frequenti riprese delle idee

di gioventù che si notano negli artisti maggiori) si rivede quel motivo di raccogliere sul ventre entrambe le mani del Cristo, che, nella predella borghesiana, contrassegna il divario più significante dai moduli di Fra Bartolommeo.

Il tipo del Cristo, d'una plastica sottilmente « taccheggiata » di scuri, di discendenza mediatamente leonardesca, è proprio quella che serve ad Andrea per quel Salvatore sul tabernacolo di Michelozzo all'Annunziata, ch'è, di certo, prodotto assai più giovanile di quel che sia parso al Vasari e ai critici moderni; la testa del san Giovanni è scritta in quei « caratteri tondi » che serviranno poco più tardi al Pontormo, ed è bene la stessa che si affaccia in diverse posture dalla finestrella aperta sul miracolo di san Filippo Benizzi.

Per quanto è della fabbrica del panneggiare, si veda come il mantello del carmelitano, a sinistra della nostra Pietà, sia rincalzato sotto l'avambraccio proprio come quello dell'estremo astante, da sinistra, nei funerali del santo predetto, tra gli affreschi dell'Annunziata.

Persino certa segnaletica apparentemente estrinseca, ma, anch'essa, non priva di una certa ragion personale di forma, quella, dico, che ama segnare i nimbi dei santi con due cerchietti d'oro concentrici, ed il nimbo del Cristo con un solo cerchietto ad includere un trilobo, si rivede, come nella nostra predella, in uno degli affreschi dell'Annunziata e, ripetutamente, nelle rappresentazioni del Salvatore dipinte più tardi da Andrea.

Mi si domanderà perchè io mi astenga da confronti con l'opera che si usa sempre citare come la più antica tra

quelle superstiti di Andrea, dico la pala del « Noli me tangere » già in San Gallo, ora agli Uffizî; ma qui non si giuoca d'astuzia, non convenendo in una tale opinione; quell'opera, sebbene giovanile, ci pare un poco più tarda; per esser precisi: un tramite tra l'affresco dell'Adorazione dei Magi (1511) e quello della Natività della Vergine (1514); e a chi è noto quanto decisivi siano stati i mutamenti interiori di Andrea nel suo primo decennio di pittura, resulterà chiaro perchè un'opera tale, per quanto giovanile, non sia tanto al caso nostro.

Vorrei invece servirmi, e sarebbe profittevolmente, di quelle due Madonnelle della Corsiniana qui in Roma, che, sur un'affrettata condanna del Morelli, si palleggiano ancor oggi tra il Bugiardini e il Franciabigio, e sono, invece, l'apparizione più ingenua e illuminata di Andrea giovanissimo, in atto di presentare accanto a Raffaello, in Firenze, le sue « idee » intorno al gruppo divino. La prima soprattutto (n. 570), è da credersi condotta quasi ad un tempo con la predella Borghesiana, solo che si confronti la costruttura ovoide della testa della Vergine con quella del san Giovanni in questa Pietà; e la morfologia d'azione, nella mano, identica, nell'inversione, a quella che dello stesso santo sorregge qui la spalla del Cristo morto. Credo che un confronto tra i due pollici, convincerebbe anche un Morelli redivivo, quando volesse restar fisso su quei suoi punti famosi; e, alla buon'ora, mettervi, « quandoque », un po' più di attenzione.

Ma su questa, come sull'altra Madonna Corsiniana, la cui data tanto preziosa del 1509 — lo stesso anno delle storie di san Filippo Benizzi — venne tenuta dal Morelli

per falsa; mentre, ch'io sappia, la cultura di un falsificatore non giunse mai al punto di saper inscrivere sur un'opera una data che calzi appuntino all'ora stilistica che la pittura dimostri; avrò migliore occasione di spiegarmi quando, e sarà tra poco, mi dedicherò all'esame di alcuni quadri della Galleria Nazionale d'Arte Antica.

Per tornare alla raccolta Borghese, osserveremo che con la restituzione ad Andrea di questa notevole predella, la prima giovinezza dell'artista viene a chiarirsi assai meglio, nei rapporti con il frate della Porta, e in quella sua fondamentale dolcezza di scolaro senza errori fin dagli inizî.

Quanto alle mutazioni intervenute, come si disse, poco più tardi, esse si leggono assai bene nella stessa Galleria in altre due opere relativamente giovanili, per le quali la paternità di Andrea ci par fuori di questione.

La prima è la Sacra Famiglia (n. 336) comunemente riferita al Bugiardini, ma che già il Berenson, e da molt'anni, ha dichiarato un « early » Andrea; opinione precisabile « ad annum » vedendovisi una intenzione formale che, nella strana e faunesca mistura di Leonardo, di Raffaello e del Buonarroti, è assolutamente identica a quella che contrassegna, e in modo del tutto transitorio, la Natività della Vergine datata nel 1514. Dello stesso anno è, dunque, anche la Sacra Famiglia n. 336.

La seconda è quella (n. 334) che, a buon diritto, ha resistito al posto d'onore nella sala toscana della Galleria ad onta che un critico illustre come il Morelli l'abbia dichiarata copia e il Berenson, su quelle tracce, l'abbia esclusa dal suo catalogo del pittore.

Ma la creazione stupenda e profonda, ad onta dei malanni del tempo, e dei restauri che andarono scioccamente ripassando le ombre lungo i contorni delle forme, è proprio di Andrea nel momento del più violento michelangiolismo che, secondo ogni probabilità, salì violento di diapason dal momento della predetta Natività, nell'Annunziata, ai primi affreschi delle storie del Battista, allo Scalzo. Il san Giovannino è ancora nello spirito dell'angelo stravolto sul baldacchino del letto della Natività; lo scorcio ingrato e violento della testa del Gesù si rivede più volte in questi anni; e gli appoggi a Michelangelo sono di tal peso quale non si rivedrà più tardi, mai più, in Andrea; e quali, d'altronde, sarebbe puerile andar cercando in altri fiorentini contemporanei; figuriamoci poi, se si potrebbero spiegare ed apprezzare in una copia! Noi crediamo anzi, che proprio di siffatti momenti di Andrea intendesse Michelangelo — se il Bocchi dice il vero — quando, per abbassar Raffaello, gli andava brontolando: « Egli ha in Firenze un omaccetto, il quale se in grandi affari, come in te avviene, fosse adoperato, ti farebbe sudar la fronte ».

Insomma, l'opinione del Morelli, nel dichiarar copia un tal quadro, ci pare avanzata senz'ombra di giustificazione, e senza avvertire quei malanni materialissimi dei quali abbiam voluto far cenno; e se s'insiste a dire, poniamo, che il braccio del Battistino, proteso verso di noi, è debole nell'esecuzione, io mi domando dove si debba cercar l'arte dello « scorcio » fiorentino; uno scorcio, intendo, dove è una gioja esaltata di cumulazioni plastiche; dico che un tale braccio non è affare di copista.

Aggiungi che, come composizione, è questa l'opera di Andrea più libera da centralità, e l'unica forse dove possa scoprirsi una qualche relazione con i movimenti « anticlassici » che stavano proprio allora spiegandosi in Firenze con la « fronda » del Rosso e del Pontormo.

Nelle vicinanze del caposcuola toscano, stanno parecchie altre opere della Borghesiana: e, per lasciar da parte le copie antiche come sono i numeri 338 e 339 (il secondo dei quali non sappiamo perchè sia stato attribuito proprio al Bugiardini, che non fu mai vero copista di Andrea); citeremo la Maddalena (328) ascritta al caposcuola medesimo, ma certamente sforzo egregio del Puligo, come già vide il Morelli; e la Venere con due amorini (324) riferita dal catalogo al Franciabigio. Questi, a dir vero, è nei suoi nudi, sempre più attento naturalista e sensibilmente ghiotto, insomma proprio della « troppo leccata e saporita maniera » di cui ci parla stupendamente il Vasari a proposito della « Betsabea » oggi a Dresda, non già dell'accademismo impeccabile, ma freddo come una copia romana d'opera greca, che regna nel formalismo di questa Venere; nella quale non vedremo già, col Voss, la mano del Puligo, ma, col Berenson, quella di Andrea del Brescianino.

ROSSO FIORENTINO

Forse uno dei prodromi più pungenti e precoci di quello stile che, con certa negativa efficacia, Walter Friedländer ha definito « anticlassico », e del quale abbiam visto una qualche vaga traccia nello stesso Andrea, verso il 1515, si legge, ancora nella inesauribile raccolta Borghesiana, in quella stupefacente Madonna col Bimbo (n. 332), prima attribuita a scuola fiorentina, oggi a Domenico Beccafumi (fig. 34).

La nuova ascrizione, che mi dispiace di non poter ristabilire a chi tocchi, dimostra certamante una buona approssimazione al bizzarro secreto dell'opera, e, tuttavia, non ci convince. In qualsivoglia dipinto del Beccafumi troverete qualche traccia del Sodoma, che qui manca affatto. Dimostra anche il Beccafumi, e costantemente, un soffio di spiritata eleganza, che qui è sostituito da un'intenzione di massiccio quasi tragicamente intaccato di chiaroscuro, e di cesello assai più patetico.

Che più? Nel Beccafumi, al di là del Bazzi, senti come l'influsso di costellazioni arcaiche della vecchia Siena, Pacchiarotto e Liberale; ma qui, anzi, gli umori rinati della vecchia Firenze; giacchè non è troppo il dire che il moto del Bimbo, e il chiaroscuro di blocco che modella il gruppo, si richiaman quasi più al Lippi, e al Masaccio della Madonna Pisana, che a Baccio della Porta, e a Michelangelo giovine. E si veda l'architettura, quell'illusione del gradino sul primissimo piano, dinnanzi al gruppo, quella porta dallo strombo puro e « sanza ornato » come nel primo quattrocento.

Si pensi alla sorpresa e quasi all'indignazione che dovette destare in Firenze, quasi all'apice del classicismo, un concepimento così irriguardoso, affannato, e, diciam pure, geniale; in tutto, anche nella fisiognomica e nella prospettiva. La Madonna che a stento abbozza un sorriso, sardonico per l'amarezza, con quegli occhi pesanti di palpebra come in uno sbalzo: il Bimbo con quel suo viso spiovuto e bislacco; e quella inquietezza umana che si trasmette anche ai panneggi rabbrividiti come follicoli. Ripete nel lontano il san Giuseppe col san Giovannino, e in senso inverso, la postura del gruppo maggiore; ma è relegato in un'altra sezione di spazio, quasi slegata di profondità dai primi piani; con quella, se non erro, che gli studiosi tedeschi del nostro manierismo chiamano, nel loro gergo formale, *Schichtenkomposition*.

Se in qualche parte v'è da spigolare di confronti, per questa fisiognomica singolarissima e per i particolari di questo costume, sarà di certo nei tipi degli angioli intorno all'Assunta

Fig. 34. — Roma, Galleria Borghese.
ROSSO FIORENTINO: Sacra Famiglia.

del Rosso all'Annunziata (1515-16), in quelle grinte dolcemente asimmetriche e quasi grünewaldiane degli apostoli, o, nella pala del '22, nella struttura del Bimbo che si va sciogliendo quasi di cera, e in quel modo di increspare la cuffia sul capo della Vergine come con una filzetta d'elastico. E, al pari che le altre rare creazioni del Rosso, questa è una delle poche del cinquecento che ci porga un'emozione, in certo modo, quattrocentesca.

Per chiarir meglio l'origine fiorentina del dipinto — riconfermata la quale, non v'è da scegliere altro nome che quel del Rosso — ricorderemo che un notevolissimo studioso del manierismo, il dott. Friedrich Antal, ha avuto la cortesia di rivelarci l'esistenza di una Madonna (credo presso il Drey, a Monaco) del Granacci, dove non è dubbia la dipendenza da questa borghesiana, per la quale anche lo studioso suddetto conviene nel nome del Rosso, proponendone anzi una datazione verso il 1512 che noi siamo disposti ad accettare.

Non dubitiamo che lo stesso dott. Antal saprà, nell'opera amplissima cui sta attendendo, sul manierismo, chiarire poi completamente se le affinità irrecusabili tra il Rosso e il Beccafumi vadano intese come resultati di tendenze parallele, o proprio come una amicizia effettiva; dove, come sempre avviene, l'un dei due presenterà una partita di avere, maggiore che del dare. Così, ad occhio, e senza approfondire, supporremmo che questo bilancio dovesse esser quello del Beccafumi; che ne verrebbe, in tal caso, ad assumere una situazione preminente nello stabilirsi del « manierismo » italiano; ma potremmo sbagliarci.

Ad ogni modo, ci par chiaro che un confronto fra le « pazzie » del Beccafumi nel fondo del san Paolo, solitamente riferito al 1515, con quelle del Rosso in molti suoi quadri, e un avvicinamento tra l'Assunta del Rosso alla Nunziata e la Morte della Vergine, affrescata dal Beccafumi nell'oratorio di san Bernardino a Siena, potranno condurre a conclusioni bellissime.

IL GRUPPO DELLE OPERE CARRACCESCHE E, IN PARTICOLARE, IL N. 45

Non diremmo che la Galleria Borghese possa vantare rappresentanze essenziali della misteriosa e accomodante fucina bolognese; a questo riguardo la più ricca di Roma era, prima dell'ultimo riordinamento, la raccolta Capitolina; fornita, soprattutto, di gustosi esperimenti della gioventù di Ludovico e di Annibale; ora dispersi qua e là, con grave danno degli studî, negli ufficî municipali.

Quanto alla Borghesiana: al pubblico sono esposti sotto il nome di Annibale: il Nazareno (39) ricordato dal Malvasia, frigido, classicistico, pressochè canoviano: opera tarda, s'intende; la Maddalena (48), pittura stracca, debolissima; il san Francesco (290), opera di bottega, posteriore al 1600; sotto il nome di Ludovico, l'Estasi di santa Caterina, piuttosto di qualche scarso scolaro di Annibale in Roma. Tutti dipinti proprio senza significato e che consiglieremmo di confinare in sottoscala, sostituendoli, semmai, con alcuni studî di teste, da tempo nei depositorî, ma che ci pare si offrirebbero

meglio come campioni della immediatezza di condotta pittorica dei Carracci, al momento dei primi affreschi bolognesi; intendiamo dei numeri 332 e 152, con due teste riferite a a Ludovico e ad Agostino, ma più accoste ad Annibale; più ancora del n. 83, una testa di giovine ridente, affatto tipica di Annibale giovine, grassetta di pennellata e « carica » di espressione burlesca.

Ancora dai depositi si cita il n. 64, una Sacra Famiglia, detta di Ludovico, ma derivante da una composizione di Annibale verso il 1590, e il n. 69, un san Rocco, assai malandato, e da noi, a suo tempo, già riportato sul nome del Baburen nei suoi primi giorni romani.

Tornati in Galleria, è da escludere anche dalla « scuola dei Carracci » la Sepoltura di Cristo (302), un'opera di manierismo romano verso il 1550; occorre invece restituire ad Annibale in persona il n. 515, che porta il nome del Cavalier d'Arpino ed è indicato dal catalogo come imitazione d'opera raffaellesca; e ch'è invece una replica autografa, come si rivela anche dalle intelligenti varianti, dell'affresco degli Amori di Giove e Giunone nella volta di palazzo Farnese. Di Annibale è anche il Sansone (23), ad pompam riferito a Tiziano; ma, di certo, una di quelle « accademie alla veneta » e, per intendersi meglio, alla tintorettesca, che credo servissero ad Annibale per studio di quei nudoni che fungono da termini in affreschi sul genere di quelli di Palazzo Sampieri; e si può confrontare assai bene con il « Fiume » del museo di Napoli; anch'esso ascritto di recente a Tiziano, ma indicato come di Annibale già negli antichi inventarî Farnesiani.

Fuori da questo rapido scrutinio d'autografi e di apocrifi non abbiam lasciato che la Sepoltura di Cristo (n. 45) esposta in galleria; anzi, da qualche tempo, con più onore che per l'innanzi (fig. 35).

L'opera assai bella e il cui esame a parte ci siam riserbati a bella posta, porta il nome di Annibale, ma è poi veramente di Annibale?

Nessun dubbio che vi si vegga un assorbimento profondo dei dettami del maestro, e precisamente di quelli de' suoi tardi anni, nella struttura profondamente classicistica del legamento figurale; i gesti quadrati e canonici del « patetico » classico quasi preludono il Poussin; ed anche certa improvvisa freschezza di particolari estremi e di quinta, per esempio, la bellissima ragazzetta come una mela rosa, a sinistra della Vergine dolente, è spiccata con la stessa gioventù di spirito che si rivela in Annibale quando, nella pala del Duomo di Spoleto, dipinge, dietro la santa studiatissima, il ragazzetto colla canestra di fiori di campo.

Ma, nel complesso, l'impasto è tutto più tenero e grasso che in Annibale, nei tempi, almeno, in cui questi avrebbe potuto concepire una composizione tanto legata e obbligata come nell'intaglio di un cammeo. La composizione del quadro, infatti, si potrebbe esprimere magnificamente in un disegno a puro contorno; e, tuttavia, le figure son poi identiche fra sè anche per una certa materia che si ritrova persino nel fondo di paese, così ricco e ventilato di fronda; e questo è affar di pittura e non di contorno.

Anche il Domenichino e il Badalocchio cercarono di attenersi all'impasto tenero del primo tempo degli « Incam-

Fig. 35. — Roma, Galleria Borghese. - ANTONIO CARRACCI: Sepoltura di Cristo.
(Fot. Anderson)

minati », e, tuttavia, colarlo negli stampi di una compostura classicista; ma a nessuno questo esperimento di conciliazione dei contrarî, riescì meglio che ad Antonio Carracci: il figlio naturale di Agostino, nato nel 1583 di madre veneziana, creato di Annibale in Roma e quivi operoso, salvo una breve gita in Emilia, nel 1609, dopo la morte del maestro; e in Roma morto precocemente nel 1618 (1).

Di Antonio noi abbiamo un'opera certa e notabilissima in quel « Diluvio » del Louvre dove è replicato vivacemente, senza ombra di stanchezza, un affresco condotto in una delle sale di Montecavallo (fig. 36). La maturità pittorica che vi si dimostra e le date dei lavori del Quirinale che cadono, di massima, verso il 1615, ci fan credere che questa sia una delle ultime operazioni di Antonio morto nel '18; ed eccovi, ben chiaro, lo svolgimento superbo delle intenzioni classicistiche che già si mostravano nella composizione del quadro Borghese; condotte qui a una quasi tragica concisione che ben doveva dar nel genio alla Francia secentesca; la quale amò, infatti, assaissimo codesto quadro fin dai tempi del Mazzarino e del Félibien. L'uomo che tutto nudo sul monte apre le braccia alla conclusione più disperata e definitiva, prelude dirittamente non soltanto il Poussin e il Lesueur, ma il David e il nostro Biscarra; il giovine che si abbranca alla rupe è un precedente per l'Edipo di M. Ingres.

---

(1) Dal libro dei Morti di Sant'Andrea delle Fratte, nell'Archivio lateranense; alla data 8 aprile 1618: « Antonio Caraggi pittore bolognese marito di Rosalia Leoni si morse con tutti li sagramenti fu sepellito nella nostra chiesa habitava in Strada nova ».
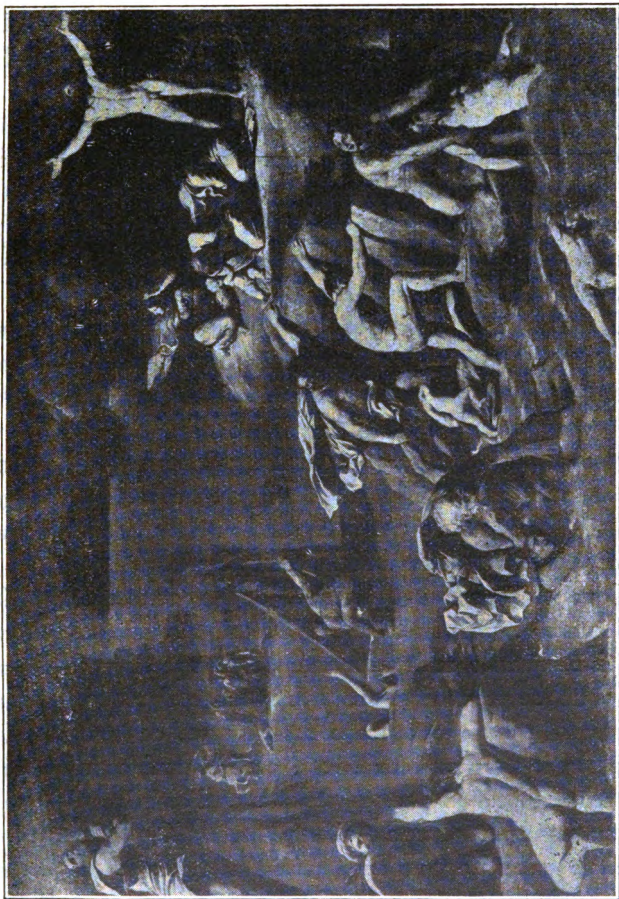
Fig. 36. — Parigi Louvre. - ANTONIO CARRACCI: Il diluvio. *(Fot. Neurdein)*.

Tutto ciò, si noti, senza perder nulla di sostanziosa materia, anzi con più eleganza nel maneggio della pasta e della modellatura, forse non senza tracce della vicinanza del Reni; cui « Tognino » — come lo chiamavano i bolognesi — fu di aiuto nella cappella del Quirinale.

Io non conosco più di altri due quadri, che, al pari di questo, ci diano integro lo spirito della corrente classicista del seicento, e sono entrambi quadri ancora problematici: il primo è la Morte di santa Cecilia nel museo di Montpellier, dove porta, ma senza convinzione, il nome del Poussin; il secondo è un gran telone con la Morte — se non erro — di Germanico; è nei depositi del museo di Berlino e mi pare vi sia riferito al Lanfranco; ma non riesco ora a trovarne indicazione di sorta, neanche nel catalogo dei quadri non esposti di quel Museo.

Non avendo agio di presentarne qui una riproduzione, non intendo di discuterli singolarmente; e soltanto pongo qui, per altra volta. e per altri interessati, il quesito se nach'essi non siano l'opera di Antonio Carracci.

Certo si è che da codesti due quadri, come dal Diluvio del Louvre, e, in parte, anche dalla più giovanile Sepoltura di Cristo, quando mai rimanessero soli superstiti dell'epoca loro, potrebbe presumersi che il barocco e il settecento non sieno mai esistiti; accennano essi, invece, con schiettezza elementare a certi precedenti e a certi lontani conseguenti; e questo denunzia la parte d'intelletto e di civiltà che la fantasia ha assorbito in opere siffatte; dal Raffaello chiaro e perspicuo delle Logge e dalla cultura archeologica di Roma vi si addita, come già dicemmo, e senz'altra medietà, al neoclassicismo o al romanticismo più sobrio.

Se questi che abbiam di fronte è Antonio Carracci, è facile immaginare — e ce lo propone, per quanto insostenibile, l'ascrizione al caposcuola francese della santa Cecilia di Montpellier — quanto queste sue poche opere, ma di volontà così esclusiva, ad una con le parecchie del tardo Annibale, sieno state decisive per l'instradarsi ben noto degli spiriti del Poussin e del Lesueur.

IL RITRATTO FEMMINILE N. 371

Per ogni osservatore attento il n. 371 della Galleria Borghese ha sempre rivestito il senso di un vero e proprio ritratto; mentre è altrettanto noto che la figura, per via di alcuni attributi — il manto la ruota e la palma del martirio — viene a raffigurare nella iconografia tradizionale una santa Caterina di Alessandria.

Il primo ad occuparsi di questa doppia significazione dell'opera, come del problema della sua possibile ascrizione, fu Giovanni Morelli.

A' suoi tempi il catalogo della Galleria recava la scritta di: Scuola del Perugino. Il Morelli ebbe buon gioco nel depennarla, sebbene ci pare ch'egli non ne intendesse la significazione proprio tipica dello spirito insieme pedantesco e pavido di quei giorni: una forma di reticente modestia, crediamo, per indicar la somiglianza che si avvertiva, ma che non si ardiva di proporre palesemente, col più grande fra i perugineschi.

Aveva dapprima consigliato, il Morelli, di rimutare il cartellino con altro che suonasse Ridolfo del Ghirlandajo;

e il consiglio fu accolto; ma egli stesso veniva ad optare più tardi per il Granacci o per qualcun altro simile al Granacci.

La discussione critica menata dal Morelli nella sua revisione delle « Gallerie Borghese e Doria Pamphili » in modo del tutto estrinseco, si limitò ad osservare contro la vecchia attribuzione che, nel panneggio, « gli occhi al nascimento delle pieghe non sono tondi come nella scuola umbra, ma quadrati come li troviamo specialmente nel Granacci e in Ridolfo » (ediz. ingl. 1892 p. 118, ediz. ital. p. 111-112), e che il paesaggio col suo tono freddo ci ricorda più quello dei quadri del Granacci che di Ridolfo.

Quanto poi alla persona rappresentata, egli soggiungeva inopinatamente: « ogni amico dell'arte esclamerà subito: questo viso mi è ben noto ». Ecco, insomma, a sua detta, una replica delle fattezze della Maddalena Doni, conosciuta attraverso la tavoletta raffaellesca degli Uffizî e dipinta qui sotto le spoglie di una santa Caterina.

C'è da domandarsi dove la gran memoria fisiognomica del Morelli si fosse in quel momento rimbucata, sebbene la spiegazione psicologica di una tale illusione, sia, come si vedrà più avanti, abbastanza alla mano.

Del senso di qualità, nel Morelli del resto così poco sviluppato o tanto spesso traviato dalla prepotenza dei semplici atti del « riconoscitore », non v'è poi dubbio che questa volta esso non intervenisse per nulla; e basterà leggere il passo dove è detto che « la capigliatura è dipinta con poco gusto ».

Di un più attento giudizio di qualità si mostrò pensoso

poco più tardi Adolfo Venturi, quando, nel prezioso cataloghetto della Galleria (1892), senza pur respingere l'opinione « toscana » del Morelli, suppose che il dipinto potesse essere escito dalla mano del giovine Andrea del Sarto; un'ascrizione ipotetica rimutata più tardi con quella a Ridolfo (*Storia dell'Arte*, IX, I, [1925], p. 507).

Altri seguì più letteralmente i suggerimenti del mediocre e funesto critico di Gorlaw, per esempio il Berenson che nei suoi cataloghi dei maestri fiorentini (1896), iscrisse alla voce « Granacci »: « Rome, Borghese, 371. Maddalena Strozzi as St. Catherine ». Dei ripetitori dappoco non si parla neppure.

Tanto più ammirevoli, dunque, ci appaiono, nel 1916, le illuminazioni operatesi in un giudice guardingo come il Cantalamessa; ricco di esperienza diretta, ogni volta che entrasse in campo, ma, per abito di civiltà, solito, nelle conclusioni, a deferire ai maggiori con ossequio non finto.

I tre punti messi assai bene in chiaro dal gentile e valente scrittore nel saggio sur « Un ritratto femminile nella Galleria Borghese », apparso nelle pagine della *Rassegna d'Arte* (1916, p. 187-191), son questi: il dipinto borghesiano non raffigura affatto Maddalena Doni;

il disegno notissimo del Louvre non è di necessità, neppur esso, un pensiero per il ritratto di Firenze;

il ritratto borghesiano, nel variare della qualità, rivela due pittori diversi; il manto, le mani, la palma e la ruota del martirio e, insomma, tutti gli attributi relativi alla immaginaria santificazione della ritrattata, essendo aggiunte palesi, di qualità assai più rozza, intervenute a trasformare in una

santa Caterina un puro ritratto dipinto, come appare da tutto il restante, da un pittore di ben altra levatura, « non molti anni prima ».

Su questo ignoto pittore, o meglio sulle sue facoltà di pittore, il Cantalamessa si effonde per tutto il saggio con una commozione, ai segni della quale noi siamo inclini a dare almeno in sede... zodiacale una certa importanza di sintomo critico. Per concluderne insomma che la strozzatura finale dell'articolo, là dove si aggiunge modestamente: « e così un ritratto di scuola fiorentina che pur non potendo dirsi un vero gioiello era però cosa pregevolissima, è stato guastato non molti anni dopo ch'era stato dipinto per quanto può argomentarsi dalla natura degli impasti »; che questa strozzatura, ripetiamo, fu proprio soltanto l'effetto di un ritrarsi improvviso del critico, atterrito del proprio insolito ardire, di fronte alla presunzione dei colleghi.

In verità solo che il Cantalamessa avesse tratto partito dalla sottilità delle osservazioni sparse per tutto il saggio circa la qualità delle parti originali, la conclusione non avrebbe certamente lasciato il problema al punto di partenza, e cioè che l'opera fosse di scuola fiorentina. Vorremmo domandare, per evocazione, allo spirito del soavissimo critico ascolano: poichè è bene evidente che le aggiunte, sì davvero, son tipiche del secondo decennio del cinquecento fiorentino, che cosa mai ci abiliterebbe a percepire il distacco tanto profondo fra di esse e le parti originali quando anche codeste fossero della stessa scuola e anteriori soltanto di pochi anni? Si tratterebbe dunque soltanto di dovere assottigliare l'intelletto critico allo scopo di distinguere fra un originale di

Ridolfo e delle addizioni, poniamo, del Sogliani? O non è forse che le parti originali, distaccandosi dalle aggiunte per via d'eccellenza, annunciano ben chiaro di dover rimutare più profondamente il proprio indirizzo, e di scuola e di pittore?

***

Ma prima di decidere in definitiva circa la paternità delle parti originali, sarà forse utile sorreggere ancora per qualche momento il buon vecchio Cantalamessa nella sua giusta credenza circa la « storicità » delle aggiunte, e circa la più precisa definizione di queste, come « momento di stile ».

Dopo aver conquistata anche attraverso i cauti, ma commossi rilievi del Cantalamessa una maggiore intimità nello apprezzamento di certe parti della pittura, come la testa, lo scollo, il corsetto e il giojello; v'è qualcuno che possa rimutare una sillaba alla affermazione che un clivo così immacolato come quel delle spalle nude della gentildonna non era certamente stato destinato per immantellarsi alla peggio in questo manto di zinco verniciato, nella cui stessa sollevazione interita senti la cura del correttore obbligato, per risparmiare il più che fosse possibile la tersità dell'originale?

Di fronte alla incassatura ferma e senza taccia dei lineamenti, al prezzo della materia com'è interpretata nel corsetto di moerro, chi non avverte subito che, per contro, le mani non infilano alle braccia, le braccia non esistono ormai più sotto il cartonaggio del mantello, e nel mantello medesimo,

nella manica di velluto rosso, nella ruota, nella palma, la materia ha perso ogni pregio, s'è fatta sorda e tenebrosa?

E per la definizione dello stile o meglio dell'accademia di questo manto: piegare alla fiorentina, sta bene, lo riconosciamo, non alla umbra. Sappiamo anche come questo drappeggiare fraseologico escogitato dal Frate della Porta sui primi del secolo venisse incontro all'altro fraseggiare delle pieghe peruginesche; ce lo dicono nell'affresco di san Severo, Raffaello, imitando Fra Bartolommeo e il Perugino imitando a josa sè stesso; ma, per verità, è soltanto nel ritratto Borghesiano che il sistema grafico quale vorrebbe presiedere alla struttura del panneggio è scritto senza quasi più ombra di coscienza della antica funzione, così come in una frettolosa notazione abitudinaria di «chiave» sur un rigo musicale.

Una così completa assenza di funzione nel panneggiare, non appare a Firenze che al séguito inoltrato di Fra Bartolommeo, diciamo molto addentro nel secondo decennio, e nè Ridolfo, nè il Bugiardini, nè il Granacci son mai caduti tanto basso; meno ancora il Franciabigio, sempre assai veridico e saporito panneggiatore.

Chi a furia di copiare gli schemi ve ne aggiunge instancabilmente de' nuovi, è, a mio parere, uno solo in quei giorni: il Sogliani. Si prova a nobilitarsi nella pala di Sant'Arcadio, oggi a San Lorenzo, ch'è del 1521; ma già un poco innanzi, se non erro, aveva toccato il massimo rinvilimento schematico nel piegare e ripiegare il manto della Vergine in quel dipinto degli Uffizî che può essere stato eseguito a un dipresso circa il 1518. Chè anzi, il modo di

sollevare interito, a cartoccio, quel manto intorno alla sagoma delle spalle della Vergine e la forma degli « occhi al nascimento delle pieghe », per dirla col Morelli, ci pajono ritornare similissimi nel quadro borghesiano, dove sospetteremmo che appunto al Sogliani si dovessero le goffissime aggiunzioni.

E v'è ancora bisogno di insistere, dopo la convinzione acquistatane per via di giudizio di qualità, che quelle aggiunte ebbero luogo effettivo?

Le conferme più materiali ad uso dei tanti « tommasini » della critica non mancano davvero e se ne facciamo cenno si è soltanto perchè esse ci dànno modo di stabilire che le aggiunte vennero non già a finir l'opera incompiuta, ma a guastarla perfetta.

Un briciolo di attenzione basta per riscoprire che alla sinistra — s'intenda in rapporto all'osservatore — là dove il manto si vuol giungere allo scollo, sono ancora buone tracce dei monti verd'azzurri che nella pittura originale confinavano immediatamente con la carne; e, così a manca come a destra, le ultime ciocche di capelli che, secondo ogni cognizione formale, dovrebbero pur rivelare per trasparenza il rovescio del manto, lasciano invece trasparire i barlumi del celo com'era naturale che avvenisse nel quadro primitivo. Un'accurato esame delle superficie della pittura vista in tralice rivela poi con sufficente chiarezza le tracce della pittura sottoposta, là dove il corsetto si univa con le maniche a sboffi candidi fuor dal trinciato, come nel ritratto della Doni o della « Ignota », e là dove il contorno esterno delle maniche si profilava sul muro di fondo. Potrei presentare al curioso un grafico preciso di queste tracce supersiti, ma

trattandosi di segnali il cui rilievo esatto rivestirebbe un valore attuale solo quando si avesse in animo di sperimentare un ripristino dell'opera, mi contenterò di averne qui soltanto enunciata la certa sopravvivenza.

E un'osservazione tecnica ha anch'essa, ci pare, il suo significato. Mentre in tutte le parti dell'originale ancora allo scoperto il cretto della pittura presenta un aspetto coerente e « sistematico », com'è di ogni alterazione minerale in una zona di stessa natura chimica, eccolo invece variare nettamente di « sistema » appena da quelle zone (per esempio, dallo scollo) si passa alle porzioni di pittura sovrapposta; talora anzi, come in certe parti del mantello, più che a un cretto cristallino la vicenda chimica ha dato lungo a un tal quale sobbollimento; per la ragione molto semplice che i nuovi pigmenti non venivano ad applicarsi sopra una preparazione gessosa com'era avvenuto per le parti originali, sibbene sopra il fondo oleoso di quelle zone già dipinte e che ora ci si industriava, ahimè, di ricoprire alla meglio.

Da alcune delle osservazioni che precedono, m'è parso che si potesse indurre fino ad un buon segno, come la figura dell'originale dovesse apparire nella sua primitiva integrità; mi son dunque concesso il tenue svago di questo modestissimo tentativo di restituzione (fig. 37); e qui il fatto che per le parti manchevoli io sia stato ineluttabilmente tratto ad appoggiarmi e al ritratto della Doni e a quel della Ignota così come al disegno creduto per la Doni, al Louvre, svela

Fig. 137. — Roma, Galleria Borghese.
Tentativo di restituzione del ritratto femminile n. 371.

di già al lettore dove mai le mie intenzioni vogliano infine parare.

S'intende che Raffaello, se mai si tratta di Raffaello, non è da ricostituire per via di ortografie come il progetto di una fabbrica, ma mi lusingo che non sia poi tanto condannabile l'aver sostituito la maggiore irriverenza di quel vecchio « camouflage » con questo innocuo rammendo che ha tutti i pregi e i vantaggi del posticcio.

Ed anche penso che l'occhio non troppo esercitato in problemi di configurazione formale avrà da questa lezione grafica miglior indizio del come potessero mai postar le mani e svoltar le maniche della bella ignota; e intender meglio, e con più disgusto, fino a che segno, dopo la rabberciatura effettivamente subìta dall'originale, le mani siano fuori di posto e fuor di misura e non infilino al braccio sotto quell'impacco impossibile del mantello.

Dalla verisimiglianza di questa immaginazione posticcia, (dalla quale, del resto, data la configurazione e la posa delle parti intatte e le tracce superstiti delle parti ricoperte, poco potrebbero differire altri possibili tentativi di restituzione), discende intanto più chiara l'evidenza che il ritratto d'ignota della Galleria Borghese nella sua forma primitiva, doveva, per quanto è della composizione, presentare tratti di affinità sorprendente con il ritratto della Doni e con il disegno del Louvre; sicchè la supposizione del Cantalamessa che quel disegno non sia stato ideato per il dipinto di Firenze, si tramuta facilmente in quest'altra ch'esso abbia in qualche modo servito per il dipinto Borghesiano.

E qui calza anche il chiarimento psicologico di quella cu-

riosa illusione che il ritratto Borghese rappresentasse la Doni; un miraggio in cui tant'altri giurarono, sulle orme del Morelli.

È nota la frequenza di quell'impulso associativo, affatto rudimentale, che, dinnanzi a un ritratto di buona mano, spinge il dilettante a vedervi ad ogni costo l'autoritratto dell'artista che lo dipinse. La coscienza larvale di un'identità qualitativa fa sì che, per via di una mitogonia alquanto materialistica, s'intendano come peculiarità somatiche del soggetto creatore le peculiarità formali ch'egli è solito a trasmettere negli oggetti scelti a modello.

Del tutto simile, nel suo fallace movente psichico, era, nel Morelli e ne' suoi seguaci, il desiderio che gli spingeva a spiegarsi come un'identità del modello prescelto con altro già noto della stessa mano, l'oscuro avvertimento che il gusto pure accoglieva della identità pittorica tra questo e i ritratti già noti del Raffaello «fiorentino».

Ricordo come Georg Gronau identificando, e ci pare a buon diritto, come opera di Raffaello il ritratto di Emilia Pia di Montefeltro nella Raccolta Covay-Stoop a Zurigo (vedi: *Bollettino d'Arte,* aprile 1925) riferisca d'una prima invincibile impressione provata alla vista di quel dipinto; di aver cioè di fronte, ancora una volta, l'effige di Elisabetta Gonzaga. Ed era, ancora una volta, l'identità della mano — la mano di un pittore «idealista» — che assimilando il «modulo» pareva a prima vista assimilare il modello. E a prima vista soltanto; poichè non c'è dubbio che un confronto pacato dei segnali somatici, un risalire insomma attraverso il dato dell'arte al dato di natura, ci riveli quanto Emilia Pia di Montefeltro tenga alla fine più delle «fat-

tezze » di Guidobaldo e di Francesco Maria che non della Gonzaga.

Nel caso nostro, il problema si oscurò anche più per esser caduto nelle mani di un critico, ci dispiace il dirlo, così privo di facoltà d'introspezione come fu il Morelli; e, peggio, perchè dopo il suo giudizio sbrigativo, le ragioni reverenziali che si opponevano a rimutarlo, e le altre che, ben s'intende, avrebbero certamente ostacolato un'ascrizione di tanto peso come quella a Raffaello, tennero lontani gli studenti da ogni seria investigazione sull'argomento.

Così fu che l'« ignota » della Galleria Borghese dovette per tanto tempo contentarsi di narrare ai critici l'apologo, pur così trasparente, della propria identità « personale » con la Maddalena Doni. Nella storia di codesta ostinatamente proposta identità « storica » tra due modelli la cui dissimiglianza somatica è pur tanto evidente, ci par bene adombrato, insomma, il perchè della mancata definizione « stilistica » del ritratto Borghesiano; dipinto, crediamo, verso la metà del primo decennio del cinquecento, a poca distanza da quel della Doni e dalla « Ignota » degli Uffizî.

Dalla mano di Raffaello, dunque?

La conclusione non è tanto strepitosa, come verrà certamente tenuta dai troppo pavidi; per i più cauti è, semmai, soltanto ostacolata dalle condizioni generali delle opinioni intorno ai ritratti raffaelleschi del primo decennio del cinquecento.

Quando si rammenti che fin dai tempi del Cavalcaselle e opinioni son rimaste divise e per il « Ritratto del così detto Perugino » nella Galleria Borghese, e per la « Donna gravida » e per l' « Ignota » e per il « Francesco Maria della Rovere » a Firenze, e per il gruppo di ritratti degli altri principi Urbinati, recentemente discussi, e molto bene dal Gronau, s'intenderà bene come ogni nuova attribuzione al momento « fiorentino » di Raffaello verrà facilmente ad avvolgersi di confusione nella mente di ognuno che sia ancora in forse sulla paternità raffaellesca per qualcuno o pe. altri ritratti or ora citati.

Si è ridotti a ritenere che un giudizio definitivo, e, si spera, affermativo, su tutto il gruppo non potrà raggiungersi che ritornando a un sano criterio di qualità; tenendo ben fermo, insomma, a quale distanza da quei ritratti si trovino tutti gli altri, raffaelleschi fin che si vuole, esciti da mano, sia pure ai migliori tra i seguaci fiorentini: poniamo il ritratto di donna a' Pitti datato 1509 e comunemente riferito a Ridolfo, la « Monaca » e l' « Ignota » del Bugiardini a' Pitti e nella Collezione André; per lasciar da parte i tanti che per qualche tempo, ma fuor d'ogni ragione, sono stati gratificati di un'ascrizione raffaellesca.

Anche in quei migliori, ripetiamo, sempre un insistere, un gravare ora sul modulo dell'ovale epuratissimo di Raffaello, ora sulle « nordiche » apparenze dei particolari di costume: in Ridolfo per via di un chiaroscuro più fosco, nel Bugiardini per via di una demarcazione accademica del contorno a racchiudere gli smalti ancora « crediani » ; e sempre, ad ogni modo, lo svaporare di quella grazia di conte-

gno, di portamento, di guardatura ch'è inimitabile nei ritratti di Raffaello a Firenze.

Su codesti ritratti dei fiorentini « raffaellisti » la forma originaria della giovane donna della Galleria Borghese si leva per grado di eccellenza proprio come fanno e la Doni e la « Ignota » degli Uffizî; ed appare terza accanto ad esse: come terza libera interpretazione offertaci da Raffaello del famosissimo esemplare di Leonardo.

Di fronte a Leonardo, questa volta, ancor più che nelle interpretazioni a Firenze, un riprendersi ad una più antica fiducia nei segni delle costellazioni formali: come un ritorno all'antica sorgente paesana. L'immobile luminosità della figura quasi ci trasporta verso i ritratti Urbinati di Piero; e l'accordo con l'ora e con la stagione, l'armonia tra il più antico « volume » e il più recente « ritmo » degli Umbri, tra l'ovulo astrattamente tettonico del viso e i fregi estremi dei capelli liberatisi come tralci scritti da uno stilo d'oro, ci fanno, fino ad un dato segno, giustificare l'antica ascrizione alla « Scuola del Perugino ». I prodromi perugineschi di questo modulo li aveva espressi Raffaello medesimo pochi anni innanzi nella testa dell'angelo suonatore di cembalo, a sinistra, nell'alto della « Incoronazione » Vaticana, e nei disegni al Museo Britannico per alcuni ritratti oggi perduti o non mai eseguiti; gli svolgimenti precisi di quei ritmi alati dei cincinni marginali li vediamo poco dopo nella testa della santa Caterina di Londra; gli ultimi portati di tutto il modulo facciale nel senso di estremo classicismo ci paiono, valga il vero, aver luogo un decennio più tardi, nella Maddalena del quadro di San Giovanni in Monte.

O v'è una sola cosa in tutta l'opera che possa scadere al paragone dei due ritratti fiorentini?

I particolari del costume? Ma la collana d'oro ammagliato, scivola proprio lungo la china dello scollo, è annodata, poi cade, per cura della mano stessa che coniò di peso e torse per eleganza l'altra che adorna la gentildonna ignota degli Uffizî. Il gioiello è un piccolo cosmo pittorico di meraviglie, come quelli immaginati o trascelti da Piero circa trent'anni innanzi per fregiarne gli angeli di Sinigallia o di Brera.

Il paese? Si pensi che in ogni fondale di ritratto fiorentino, tra il primo e il secondo decennio, non si mancherebbe di trovare qualche traccia della misteriosa scapigliatura paesistica, quale si rivela fin dalle prime cose di Andrea e dei suoi inquieti coetanei.

Ma qui un dolce estratto di paese, che par l'afflato mnemonico della campagna, quel tanto di cara veduta che la donna ricorda d'essersi lasciata a sfondo dietro le spalle, tra gli arti eletti delle due colonne; una parsimoniosa e « recta ratio agrestium possibilium » fatta di vaghe ricordanze ottiche, di evocazioni e di desiderata. Alcune rupi magre teneramente inscritte, radure e boscaglie che promettono vicinanze e ristori; e l'ultimo declinare del coro dei monti italici sotto lo stingere del celo altissimo; tali sublimità indicate per essenze che non le ritrovereste, appunto, fuori che nei paesaggi del primo Raffaello e, in particolare, che nelle sue opere « fiorentine »: nella Sacra Famiglia di Pietroburgo, nella Santa Caterina di Londra, nei ritratti dei Doni, e, come grafia volante eppur nitida, nei lontani della « Belle Jardinière ».

Il modulo del viso? Ma quella piazza di chiarità rosate che campeggia sulla fronte e sulle guance, quella emulsione degli scuri nei declivi delle narici, nel volgersi del viso; quell'ombra che crea stupore di forma immemorabilmente perfetta sulla pienezza di una vita nascosta e come incantata per eleganza entro un calice frigido, nell'aria senza vento! E tutta l'opera, come armonia di parti, non è essa « una »; il prodotto di un' « analisi che ricompone »?

Una casta di umanità eletta e come gratificata dall'accoglienza di quel poco d'architettura e di paese; una rispondenza tra le cose, un accordo, una pacata consonanza; quel far sì, poi, che il particolare non appaia ormai più che quale un ornamento, un decoro dell'essenziale come in una bellamente immaginaria città d'utopia.

E la fronte snebbiata! *Ille hic est Raphael.*

A questo punto, toccati ormai i quesiti più notevoli cui dà luogo la raccolta Borghese, chi volesse seguire precisando ancora e mettendo in sesto tutto ciò che di tanto abbisogni nel vecchio catalogo, dovrebbe aprire una seconda serie di « piccole precisioni » o vuoi di brevi note, che, aggiunte alle precedenti, porterebbero il numero dei quadri « precisati » alla metà circa di quanti possiede la galleria

Basta, difatto, scegliere un qualunque nome, di quelli che ricorrono nel catalogo più d'una volta, per accorgersi quasi subito che il gruppo dei quadri sotto quell'unica denominazione, bisognerebbe d'essere smistato, e quei quadri

avviati qua e là verso binarî diversi di direzione e di scartamento. Un paio di esempî, o poco più, sarà sufficente.

Tolgasi, poniamo, il gruppo dei dipinti attributi al Cavalier d'Arpino; nulla da eccepire per la Fuga in Egitto (231) simile all'altra degli appartamenti dell'Ambasciatore di Spagna a Palazzo Barberini, autografa anch'essa, sebbene esposta alla mostra di Firenze sotto il nome di Carlo Maratti; nulla per la Cattura di Cristo (356), spesso replicata in tal forma o per il Tullio Ostilio contro i Veienti (391); ma non sono certamente opera del Cesari nè l'Andromeda (4), di scuola romana verso il 1600, chissà del Baglione giovine; nè il Giudizio di Paride (24) che rammenta, più che altri, Paolo Guidotti; nè la Conversione di san Paolo (457), probabilmente di Filippo d'Angelo; nè il Guerriero (469) a mezza figura, di scuola del nord d'Italia, verso il 1550; nè il Giove con Giunone (515), che abbiam visto esser di Annibale Carracci; nè infine la Flagellazione di Cristo (410) che già il prof. L. Venturi ha riconosciuto di scuola manieristica bolognese, sebbene, piuttosto che del Calvaert, cui l'ha riferita, essa abbia ad essere di mano del Samacchini. V'è poi da spigolare in qualche altro gruppo, se mai vi si nasconda qualche opera del d'Arpino; ed ecco, infatti, due suoi autografi sicurissimi, e dei più tipici, nella Venere (138), osott il nome dello Scarsellino, e nel Battistino (229), sotto quello di Simone Cantarini! Fra le cose arpinesche val la pena di citar qui anche il n. 344 con una « battaglia ». Porta sul cartellino il nome di Francesco Allegrini, ma sul dipinto, in tutte lettere, quello di « Gaspero Celio del habito di Cristo », il subdolo avversario del Borgianni.

Spogliamo il rimanente del gruppo attribuito allo Scarsellino: son sicuri e bellissimi, anzi fra i più begli esempî che di lui sia dato vedere, il Cristo in casa del Fariseo (169), la Strage degli Innocenti (209), la Venere con Adone morto (212), la Diana con Endimione (214), il Bagno di Venere (219) e la Sacra Famiglia (222); ma sono certamente spurii e la Venere con Cupido, ad evidenza di un manierista toscano tra il Poppi e il Naldini; e la favola di Gige e Candaule che abbiam già dimostrato di cinquant'anni più vecchia dello Scarsella, e forse, del Dosso giovine; quanto all'altra « Venere » (138), l'abbiamo, or ora, restituita al d'Arpino. Si veggano le ascrizioni al Cantarini; il Battista (229) è, l'abbiam detto, ancora del d'Arpino; il san Sebastiano (341) è una delle più gradevoli opere in formato minore del Passignano; il n. 486 è sgorbio senza importanza e senza nome; doveva, invece, rimanere al Cantarini il n. 357, con un san Giovanni Battista; ed è stato passato, ma senza motivi, al Desubleo che non fu seguace del Pesarese.

Nelle attribuzioni al Passignano, abbiam già lavorato un poco, iniziando le precisioni, e ne abbiam trasformate due in Guy François e nel Ciampelli; ma due per converso glie ne cresciamo, restituendogli, oltre il san Sebastiano già detto, la piccola divota « controriformistica » Annunciazione (189), riferita alla scuola di Raffaele Vanni che fu un cortonesco; al quale poi, per confusione con Francesco suo padre, sono attribuite opere simili allo stile di questi, ma piuttosto del Salimbeni; così come al Circignani, per l'equivoco del soprannome, sono attribuite opere del Roncalli; ciò che del resto è stato rilevato anche dal Voss.

Non crediamo di andare oltre il segno, se, imbattendoci al Siciolante, diciamo che le ascrizioni al suo nome son tutte da depennare; mentre poi l'unica sua pittura autentica, il Crocefisso con Maria e Giovanni (351), è riferita al Venusti; uno scambio, tuttavia, meno stupendo di quello per cui, nella Galleria del Vaticano, un esempio tipico del Siciolante, il Battesimo di Cristo, porta ancor oggi il nome di... Cesare da Sesto.

Ma non si vorrebbe, qui, dar forma così frettolosa e saltuaria a quelle «note brevi» cui si accennava poc'anzi; s'è dunque pensato di raccoglierle in buon ordine in un'appendice che, venendo di sèguito alle «precisioni», verrà ad ottenere, se non la figura, almeno l'ufficio sostanziale di un breve catalogo critico di tutta la raccolta. S'intende che vi terremo conto, nella forma più esplicita, anche delle correzioni compiute, o delle opinioni espresse da altri studiosi e che, tuttavia, non sian state accolte — e non lo sono state quasi mai — dagli amministratori scientifici dell'istituto.

Per citare un esempio recente, uno degli studiosi che negli ultimi quindici anni ha rettificato qualcuno dei tanti errori leggibili nel vecchio stato civile dei quadri borghesiani, è stato il Voss: prima nei suoi studî sulle gallerie romane, poi nella sua «Pittura italiana del tardo Rinascimento» e, recentemente, nella sua «Pittura barocca di Roma»; e con risultati che ci paiono spesso accettabili; basterà citare la Pesca dei coralli attribuita al Poelenburgh e dal Voss restituita, prima allo Zuccari, più tardi, con maggior sicurezza, allo Zucchi; la Natività attribuita a Gherardo delle Notti e, invece, del Vasari; la Resurrezione di Marco Pino e non dello

Zuccari ecc. Ora, proprio il Voss, tempo fa, mi chiedeva s'io ritenessi che, a mie « precisioni » ultimate, ci si sarebbe indotti a svecchiare alquanto le indicazioni antiche, di modo che anche il pubblico venisse, attraverso l'abitudine dei nuovi cartellini, ad acconciarsi, non diciamo alla verità, ma a una maggior dose di essa; e lamentava in tal modo, s'intende, anche il mancato accoglimento delle sue proprie correzioni.

Gli rispondevo, ricordandogli come la pronta accettazione da parte del Cantalamessa delle rettifiche da me proposte più che dieci anni or sono, per il Davide del Borgianni e per il Cristo deriso del Baglione, lasciasse sperare che si sarebbe proceduto in ora buona, anche alle ulteriori variazioni consigliate dagli specialisti.

Soggiungevo, anche, che buon affidamento di ciò, dava la instancabile premura con cui l'odierno reggente della Galleria dott. Bertini-Calosso, veniva soccorrendo alle mie molte richieste di nuove fotografie, corredo necessario alle « precisioni »; una premura di cui, sul chiudere, lo ringrazio di cuore.

Infine, di ciò che veramente potrà occorrere nei riguardi della catalogazione ufficiale noi non siamo profeti; ma quando mai tale accettazione o tal vaglio alle nostre proposte tardasse, da quella parte, a venire, vorremo, frattanto, goder d'altri preziosi consensi; come anche, e non meno, d'ogni ragionato dissenso.

Fosse pure che gran parte delle nostre ricerche non avesse servito ad altro che a dare agli anziani l'appiglio per esprimere opinioni più perfette, e da gran tempo tenute in serbo! Ci restringeremmo allora alle soddisfazioni residue

di avere inflitto agli ardentissimi « calciatori di attribuzioni » che sparano senz'ordine, e alla luna, qualche solennissimo « calcio di rigore »; al pubblico più scettico qualche palla in faccia; e, quel che più ci premeva, ai neofiti desiderosi alcuni spunti per una metodica riformata.

INDICE ANALITICO DELLE « PRECISIONI » NELLA R. GALLERIA BORGHESE

I. — I Bernini.

Il n. CXVIII: « La capra Amalthea con Giove Bambino e un satiretto », è opera govanile di Gio. Lorenzo Bernini. — Citata come tale dal Sandrart nel 1630. — Significato estetico e storico della opera. — Importanza del passo sandrartiano anche per la distinzione tra Pietro e Gian Lorenzo Bernini. — Secondo il Sandrart l'Enea e Anchise · opera di Pietro Bernini. — La corrente veneziana nella scultura (Vittoria, Mariani, Mochi, Pietro Bernini) e sua distinzione, fino all'Algardi, dalla corrente berniniana. — Probabilità che anche il gruppo di Plutone e Proserpina sia in parte di Pietro Bernini. — Bernini come creatore del « barocco » nella scultura. — Azione decisiva del Rubens su di lui . . p. 1-12

II. — Lelio Orsi.

Il n. 167, « Santa Cecilia e San Valeriano con un angelo », attribuito al Gentileschi, è opera di Lelio Orsi. — Simiglianza dell'Orsi ai manieristi nordici. — Significato del manierismo dell'Orsi. — Il « Cristo nell'orto » attribuito (Voss) all'Orsi nel Museo di Braunschweig è invece opera giovanile del Borgianni. — Relazioni coll'Orsi della Decapitazione del Battista a Torino, attrib. a Daniele da Volterra. — A Milano nella Collezione Chiesa, un « Noli me tangere » è di Lelio Orsi; il disegno per quest'opera è nella Collezione Fourché annessa al Museo di Orléans (attrib. al Cignani). — Altre opere dell'Orsi a Reggio e Modena . . . . . . p. 13-17

III. — Guy François.

Il n. 33, « Giudizio di Salomone », attribuito nel catalogo al Passignano, più tardi allo Stanzioni e al Gentileschi, è invece opera

di Guy François, pittore caravaggesco del Puy. — La cerchia artistica romana che il François dovette frequentare a Roma. — Opere del François al Puy. — Serie di apostoli del François già nella collezione Gavotti, dove ritornano gli stessi modelli del quadro Borghese . . . . p. 18-22

IV. — Dirk Baburen.

Il n. 28, « Cattura di Cristo », attribuito al Manfredi, è invece opera di Dirk Baburen. — Opere sicure del Manfredi (Modena: 2 mezze figure; Roma, Corsini: Bacco e un bevitore; Braunschweig, Museo: Negazione di San Pietro; Firenze, Uffizi: Concerto ascritto al Caravaggio), escludono la sua presenza in questo dipinto, che ha invece relazioni strettissime con i quadri caravaggeschi di San Pietro in Montorio, tutti di un solo stile: quello del Baburen. — Affinità di questo gruppo di caravaggeschi fiamminghi col primo tempo del Velazquez. — Altre opere del tempo romano del Baburen: Wiesbaden, Museo: La lavanda dei piedi, già nella Galleria Giustiniani; Roma, collezione privata: Cattura di Crsto con l'episodio di Malco; Roma, Galleria Borghese, n. 325: Mendicante (attrib. al Manfredi); ibid. n. 69: S. Rocco (attrib. a Scuola dei Carracci); Roma, Galleria Colonna: Bevitore, con natura morta (attrib. al Caravaggio); Vienna, Museo (depositi n. 9 e 10): Cristo fra i dottori e Tobiolo che guarisce il padre (attrib. al Caravaggio); Lucca, Coll. Mansi: Cristo fra i dottori. — Altre opere misconosciute del Baburen più tardo: Berlino, Coll. Binder: Mezza figura di filosofo; Würzburg, Castello (Gastzimmer): Soldato e cortigiana; Bamberga, n. 252: Scena di gioco (tutte attribuite al Honthorst); Avignon, Museo, 553: Vecchia ridente (attrib. allo Zurbaran). — Svolgimento del Baburen negli anni più tardi; probabile azione su di lui del Ter Brugghen; sua affinità col Bylert, col Rombouts e con Jan Janssens . . . . p. 22-29

V. — Savoldo.

Il n. 30, « Venere dormiente », attrib. genericamente alla Scuola Veneziana, è opera giovanile di Gian Girolamo Savoldo. — Importanza dell'opera per la intelligenza del primo tempo del Savoldo. — La presenza del Savoldo a Firenze nel 1508; suoi probabili rapporti con Piero di Cosimo, additati chiaramente da questo dipinto. — Tracce in esso della firma monogrammatica del Savoldo. — Pro-

biacca); quadri smarriti già in S. Maria d. Anima a Roma; Pala col martirio di S. Vito a Schleissheim; Verona, S. Stefano, « i cinque vescovi veronesi »; Verona, S. Anastasia; parecchi dipinti; Vicenza, n. 203, Profeta con angelo; Verona, Museo: S. Tommaso incredulo; S. Antonio da Padova (n. 406); ritratto di vecchio lettore (n. 66). — Opera falsamente ascrittagli ad Aschaffenburg (n. 262). — Carattere del caravaggismo del Bassetti. — Suoi rapporti col Saraceni, con lo Elsheimer e il Borgianni. — Sua azione sullo svolgimento del Turchi e dell'Ottini.

Il n. 506 « Resurrezione di Lazzaro », è veramente del Turchi; ma il n. 507 (stesso soggetto), sotto lo stesso nome, è opera di Felice Ottini. — Divario di stile tra il Turchi e l'Ottini. — Svolgimento dell'Ottini. — Anche il n. 758 del Museo di Verona (condanna di libri eretici) è dell'Ottini, non del Turchi. — Svolgimento del Turchi. — Restituzioni al Turchi del n. 560 di Vienna (Scuola Bolognese): Madonna col Bambino; Firenze, Galleria Corsini: Venere e Adone (attr. ad Annibale Carracci); Modena, Galleria: San Pietro liberato dall'angelo (attr. al Lanfranco). — Opere del Turchi in Roma. — La fuga in Egitto già in San Romualdo è oggi nella Pinacoteca di Napoli (n. 266) sotto la designazione di Scuola del Domenichino. — Repliche del quadro al Prado di Madrid e a Malta (San Lorenzo di Vittoriosa). — Relazioni del gruppo dei veronesi a Roma col Saraceni. — Probabile collaborazione del Bassetti e del Turchi ai lavori della Sala Regia nel Qurinale (1615-1616). — Parti degli affreschi di quella sala riferibili con verisimiglianza al Bassetti; altre, sicuramente, al Turchi . . . . p. 60-73

IX. — Il gruppo delle opere Bassanesche e, in particolare, il n. 26.

Dei quadri attribuiti a Iacopo Bassano i n. 3, 5, 9, 11: « Le Stagioni », sono della scuola di Francesco; il n. 29 è della scuola di Leandro, il n. 105 (Noè escito dell'Arca) della bottega di Francesco; il n. 120 (la pecora che allatta il suo nato) è anch'esso, probabilmente, di Francesco; il n. 150 (Adorazione dei Magi) ci pare di collaborazione tra Iacopo e Francesco; nel n. 127, attribuito a Leandro, il Morelli leggeva la firma di Francesco.

Il n. 234 (attrib. a G. Gemignani, poi al Greco) è di Iacopo Bassano. — Irragionevole confusione nella critica recente tra il Greco e Iacopo Bassano; effetto della scarsa conoscenza di questo ultimo. — Importanza critica del Verci, biografo del Bassano. — Qualità pittoriche e naturalistiche della « Ultima cena » di Iacopo nella Galleria Borghese (n. 144)). — Al secondo periodo di Iacopo

Digitized by Google

della effigie conservata, in una copia, nell'Accademia di San Luca. — L'autoritratto nel « Martirio di S. Matteo » a San Luigi dei Francesi. — Il presunto autoritratto di Budapest è l'effigie del pittore ferrarese Costanzo Cattani. — La questione dei « Bacchi » caravaggeschi. — Infondatezza dell'attribuzione al Caravaggio di un Bacco nei depositi della Galleria Corsini a Roma e all'Eremitaggio di Pietroburgo. — Il « Bacco » caravaggesco descritto dal Baglione è quello dai noi scoperto nei depositi degli Uffizi. — Relazioni del « Ragazzo con frutta » (n. 60) con le interpretazioni nel Caravaggio, del San Giovannino; fra le quali han luogo quelle, ancora misconosciute, nel Museo di Napoli e nei depositi della Galleria Corsini a Roma . . . . pag. 92-104

XIII. — UN PROBLEMA DI CINQUECENTO FERRARESE (Dosso giovine).

Il n. 225 « Gige e Candaule », attribuito allo Scarsellino, è invece opera di primo cinquecento ferrarese, probabilmente del Dosso giovine. — Incertezze della critica recente sul primo periodo del Dosso. — Verisimiglianza di un suo primo tempo schiettamente veneziano non ferrarese. — Affinità del Dosso coi giorgioneschi di terraferma. — Sua probabile formazione a Venezia, circa il 1510, in vicinanza dei friulani, dei bresciani, etc. (Pellegrino di San Daniele, Palma, Romanino, Calisto, etc.). — Gruppo di opere appartenenti, verisimilmente, al periodo giovanile del Dosso: Madonna del National Gallery attribuita talora al Dosso, talora al Romanino; il San Girolamo della Collezione Lanz ad Amsterdam; Napoli (n. 65), Sacra conversazione; Napoli (n. 169), Sacra Famiglia; Philadelphia, Collezione Johnson, Sacra Famiglia con i committenti; Roma, Galleria Capitolina (n. 186), Sacra conversazione; Roma, Castel Sant'Angelo (donaz. Contini): Baccanale (citato dal Vasari nella Vita di Girolamo da Carpi come opera dipinta dal Dosso per accompagnare i Baccanali di Tiziano). — Svolgimento successivo dell'arte del Dosso, riprendendosi dalle locali tendenze ferraresi . . . . . p. 105-122

XIV. — ANDREA DEL SARTO.

Il n. 375, « la Pietà » fiancheggiata da santi, attribuito alla « Scuola umbra », è opera giovanile di Andrea del Sarto, circa il 1507. — Confronti con le prime opere di Andrea. — La datazione del « Noli me tangere » agli Uffizî da spostarsi verso il 1512-13. — Altre opere giovanili di Andrea, dichiarate spurie dal Morelli, sono i n. 570 e 580 della Corsiniana di Roma, la seconda firmata e da-

NOTE BREVI

AL CATALOGO DEL 1893

AVVERTENZE.

I. *Si tenga presente, soprattutto, che qui non si offre un catalogo ma una serie di annotazioni al catalogo. Perciò ai nomi degli artisti non seguono cenni biografici, nè al soggetto dell'opera la descrizione d'uso con indicazioni di misure e di materiale.*

II. *Le citazioni sommarie dei dipinti sono desunte dal catalogo del 1893.*

III. *Quando tali citazioni vengano offerte senza commento di sorta o contrassegni di parentesi, si vuole intendere che l'attribuzione del vecchio catalogo ci pare ancor valida.*

IV. *Quando, invece, in una citazione il nome dell'artista figuri entro parentesi quadra, si vuol significare che la vecchia ascrizione è apparsa insostenibile o estremamente dubbia, e la correzione viene indicata, o almeno suggerita, nella breve nota annessa.*

V. *Una parentesi quadra a racchiuder per intiero la vecchia citazione, mira ad avvertire che l'opera è affatto insignificante e da non meritare il prezzo di una discussione, o il vanto di figurare nella galleria.*

VI. *Nel contesto delle note brevi l'indicazione abbreviata:* B., *seguita da un numero in cifre arabiche si riporta all'ordinamento della bibliografia che viene di séguito alle note brevi. Qualche altra volta lo stesso ufficio compie una data racchiusa in parentesi, e da trovare agevole riscontro nella serie bibliografica il cui ordinamento è cronologico.*

1. « DOSSO DOSSI », *Apollo e Dafne*. L'ascrizione al Dosso è del Morelli. Per la supposizione del Venturi che il quadro provenisse dalle camere di Alfonso I a Ferrara vedi: Mendelsohn, Dossi, B. 111, p. 69.

2. [CARAVAGGIO], *Davide*. Porta ora il nome di *Orazio Borgianni* da me proposto (B.109) e subito accolto dal Cantalamessa.

3. 5. 9. 11. [JACOPO BASSANO], *Le quattro stagioni*. Sono della bottega di *Francesco*. Si veda la « precisione » IX. Qui si aggiunga che già nel 1650 il Manilli (B. 6, p. 88, 89) attribuiva queste « Stagioni » al « giovane Bassano » (con che s'intendevano Francesco e Leandro), e al « vecchio » la « Natività » (forse il n. 26 o il 334), l'« Adorazione dei Magi » (probabilmente il n. 150), oltre ad alcuni pezzi, oggi non più nella raccolta.

4. [D' ARPINO], *Andromeda*. Non del Cesari. Di scuola romana verso il 1600; in relazione col primo periodo del *Baglione*, che fu, per un certo tempo, d'arpinesco.

6. [BATTISTA DI DOSSO], *Paese con figure di dame e di cavalieri*. Acutamente assegnato dal Gamba (B. 141) a *Niccolò dell'Abbate*. Si può aggiungere che il compagno di questo quadro, anch'esso attrib. ai Dossi, trovasi nella Galleria Spada (I sala, n. 24).

7. [A. VAROTARI], *Minerva in atto di vestirsi*. L'attribuzione, insostenibile, al Varotari vien fuori verso la fine del '700 (Vasi, B. 24) quando anche la protagonista del quadro si tramuta in Venere. È invece notevole che nelle guide più antiche (Montelatici, 1700, B. 16, p. 280-281) « si stimasse pensiere del Tiziano ». L'opera, ammalatissima, non permette oggi una definizione precisa; e sospettiamo che un ripristino potrebbe aumentare il prestigio estetico di un dipinto per nulla volgare nel concepimento primo.

8. [BATTISTA DI DOSSO], *Paese con rappresentanze magiche*. Anche questa, attribuzione più che malferma, sebbene si legga già nel Manilli (1650). Il Gamba (B. 141) ha proposto, con qualche probabilità, il nome di *Girolamo da Carpi*. Citato dal Manilli (B. 6) come opera dei Dossi.

10. GIACOMO ZUCCHI, *Amore e Psiche*. Firmato e datato nel 1589. Vedi anche ai numeri 292 e 293.

12. 13. [PAOLO BRIL], *Paesi*. Del tutto affini ai n. 19, 21, 22. Già dal Venturi ascritti alla scuola. A. Mayer (B. 87) riconosce infatti per autentici soltanto i n. 252 e 265 che ascrive intorno al 1595 e i n. 266 e 511, intorno al 1600.

14. LUD. CIGOLI, *Il casto Giuseppe*. Firmato e datato nel 1610. La data è, però, ripassata. Citato già dal Manilli (B. 6).

15. GIOV. BAGLIONE, *Giuditta con la testa di Oloferne*. Ascrizione sicura. Citato già dal Manilli (B. 6).

CXVIII (delle sculture). Lavoro del secolo XVII. *Giove fanciullo e la capra Amaltea*. È opera giovanile di *Gian Lorenzo Bernini* seconda l'antica ascrizione del Sandrart. Vedi la « precisione » I.

16. GIOV. LANFRANCO. [*Polifemo*]. Citato dal Bellori come eseguito per la villa di Frascati. Per quanto è del soggetto si noti che, mentre nel 1700 è riferito come « Ulisse e Polifemo » (Mercurio errante, B. 17), in altre guide più tarde è detto invece rappresentare un soggetto dell'Ariosto e in alcuni cataloghi ottocenteschi diviene in fatto « Lucilla sorpresa dall'orco marino » (Vasi, 1819, B. 28; Nibby, 1838, B. 29); più esattamente ancora nel Platner (1842, B. 32): « Salvazione di Norandino e di Lucina dal gigante marino detto l'orco ». (*Orl. Fur.*, canto XVII, ott. 26 e seg.).

17. SCUOLA DI SEBASTIANO DEL PIOMBO, *La Visitazione a S. Elisabetta*. La composizione altamente significante, già dal Venturi posta in relazione di tempo con l'opera nella Cappella Chigi a S. Maria del Popolo, fa supporre che più che di scuola si tratti di una copia antica da un originale perduto di Sebastiano: posteriore di dieci o quindici anni allo stesso soggetto com'è trattato nel quadro del Louvre (1522). Si aggiunga che verso la fine del '700 (Ramdohr, 1787) il quadro era, dai conoscitori, attribuito a Sebastiano medesimo.

18. 19. 20. 21. [PAOLO BRIL], *Paesi*. Confronta ai n. 12, 13. Già dal Venturi ascritti alla scuola; espunti anche da A. Mayer (B. 87).

22. DOSSO DOSSI, *I SS. Cosma e Damiano*. Citati già dal Manilli come opera del Dosso. Il Morelli credette di essere il primo a proporre la retta attribuzione, messa poi in dubbio, ma ingiustamente, dallo Zwanziger (B. 90).

23. [TIZIANO], *Sansone in carcere*. Il Manilli, nel 1650, dice che « è stimato di Fra Bastiano del Piombo » (p. 107); ma il Malvasia, nel 1678, lo cita fra le opere di Annibale a Villa Borghese (B. 13). Più tardi ascritto a Tiziano (Pinaroli, 1713, B. 19); attribuzione respinta dal Platner (B. 32) ed altri; recentemente ripresa decisamente soltanto dal Venturi, appoggiandosi al Cavalcaselle, il quale s'era pure espresso con molte

riserve (B. 40). Certamente opera del periodo bolognese di *Annibale Carracci*, tra il 1590 e il 1595. Vedi la « precisione » XVI.

24. [D' ARPINO], *Giudizio di Paride*. Non del Cesari, ma di altro, non meglio determinabile, manierista romano sui primi del seicento. Qualche relazione con *Paolo Guidotti*.

25. [AGOSTINO TASSI], *Paese*. Per quanto la figura artistica del Tassi sia ancora oscurissima, è probabile ch'essa debba risultare legata alla tendenza estetica dei paesisti nordici italianizzanti, che va dal Bril, agli Elsheimeriani, al Lorrain. Questo dipinto invece appartiene palesemente al gruppo dei « paesanti » carraccesci ed è perciò plausibile che appartenga alla generazione del *Viola*, cui, ancora nel 1879 (Barbier de Montault, B. 37), era ascritto un paesaggio nella raccolta Borghese, se non già a quella del *Grimaldi*. Si confronti del resto con i numeri attribuiti, fin dall'antico, al Grimaldi.

26. [SCUOLA DI JACOPO BASSANO], *Presepio*. Certamente dello stesso *Jacopo*. Vedi la « precisione » IX. Citato, forse, come Jacopo, già dal Manilli (B. 6, p. 87, 88).

27. GHERARDO HONTHORST, *Susanna e i vecchioni*. Firmato e datato nel 1655. Compare soltanto nei cataloghi ottocenteschi della raccolta Borghese.

28. [BARTOLOMEO MANFREDI], *Cattura di Cristo*. Per noi, del periodo romano di *Dirk van Baburen*. Vedi la « precisione » IV. Recentemente (sulla scorta d'una citazione Manciniana relativa alla collaborazione di David de Haen con il Baburen nella cappella della Deposizione in San Pietro Montorio), attribuita appunto al de Haen dal Dottor Fokker (B. 152). Ma una distinzione fra il de Haen e il Baburen è, allo stato presente delle conoscenze, ancora impossibile; essendo, per giunta, assai probabile che la netta personalità del Baburen, abbia completamente dominato ed assorbita quella del fatiscente collaboratore. Si noti che già nei cataloghi ottocenteschi il quadro presente è attribuito talora al Vander (Vasi, 1819, B. 28) talora allo Stern, ovvero Stellaert (Stern = Stella) cui talora si attribuivano la Deposizione di San Pietro in Montorio, e la Lavanda dei Piedi della Galleria Giustiniani (in depos. a Wiesbaden); opere appartenenti in effetto allo stesso gruppo, che giova dunque mantenere sotto il nome del Baburen nel suo periodo romano.

29. [IACOPO BASSANO], *Scena campestre*. Bottega di *Leandro*.

30. [SCUOLA VENEZIANA], *Venere dormente.* Di *G. G. Savoldo.* Vedi la « precisione » V. Aggiungiamo che negli indici del Berenson l'opera va rintracciata sotto il nome del pazientissimo Cariani. (B. 54).

31. GHERARDO HONTHORST, *Un concerto.*

32. FRANCESCO RUSTICI, detto il Rustichino, *San Sebastiano curato dalla pia Irene.* Questa antica attribuzione (Manilli, p. 79), sarà buon fondamento per ricostituire la personalità del pittore senese (morto giovane nel 1626), variamente tinto di Caravaggesco e di fiorentino e legato agli altri caravaggeschi toscani come il Manetti e il Riminaldi. Soltanto di passata ricordiamo che a Firenze, oltre le opere già in suo nome a' Pitti (Maddalena) e agli Uffizî (La pittura e la scultura), gli spettano tanto l'« Olindo e Sofronia » già all'Accademia come Lorenzo Lippi ma sicuramente del Rustici anche per documenti e databile prima del 1624, che il « Tributo di Cristo » ascritto al Ribera nella galleria dei Corsini; a Roma incliniamo ad assegnarli i « SS. Quattro Coronati » di S. Andrea in Vincis, con la firma falsa (ottocentesca) di Michelangelo da Caravaggio; e al Caravaggio ascritto modernamente da L. Venturi. Ma per non sviarci dal dipinto borghesiano ricorderemo ch'esso era abbastanza famoso nel '700, se il Raguenet (1702) (B. 18), che pure trasformava in Mecherino, cioè in Beccafumi, il nomignolo del pittore secentista, faceva menzione dell'opera come di modello insuperabile d'un'azione delicata ed espressiva. Una replica, di mano dello stesso Rustici, è nella chiesa di S. Sebastiano a Narbonne.

33. [DOMENICO CRESTI, detto il Passignano], *Giudizio di Salomone.* Opera probabile del caravaggesco del Puy, *Guido François.* Vedi la « precisione » III. L'opera compare solo nei cataloghi ottocenteschi di Palazzo Borghese (Fea, 1820) (B. 29) e l'attribuzione vi oscilla tra il Tiarini e il Passignano. Sopportò più tardi quelle allo Stanzioni (Voss) (B. 85) e al Gentileschi (Longhi) (B. 120).

34. SCUOLA DI FR. FRANCIA, *Madonna con Bambino.* Secondo il Cavalcaselle (B. 34) nella maniera del Boateri.

35, 40, 44, 49. FRANCESCO ALBANI, *L'Istoria d'Amore.* Erano già in galleria nel 1650. (Manilli, p. 105).

36. ALESSANDRO TIARINI, *Rinaldo ed Armida.* Prima che dal Malvasia (B. 13), citata già dal Manilli (1650) a Villa Borghese.

37. [SCUOLA BOLOGNESE della seconda metà del secolo XVI], *Un Apostolo*. Invece di *scuola romana verso la metà del cinquecento;* sotto l'impero di Daniele da Volterra. Probabilmente modello da tradurre in mosaico, al pari del quadro compagno, sebbene d'altra mano, al n. 46.

38. 47, 296, 299. GIO. FRANC. GRIMALDI, *Paesaggi* (su rame). Da identificarsi con quelli citati dal Montelatici (B. 16): « quattro paesi con piccole figure dipinte sul rame di Gio. Francesco Bolognese ».

39. ANNIBALE CARRACCI, *Il Salvatore*. Vedi la « precisione » XVI. E confronta al n. 48.

41. LIONELLO SPADA, *Un concerto*.

42. GIO. FR. BARBIERI detto il Guercino, *Il figliuol prodigo*.

43. [ANNIBALE CARRACCI], *Sepoltura di Cristo*. Opera probabile di *Antonio Carracci*. Vedi la « precisione » XVI. Dal Tietze (B. 72) ritenuta opera giovanile del Lanfranco.

45. [GHERARDO HONTHORST], *Loth con le figlie*. L'ascrizione a Gherardo è stata da tempo respinta. L. Venturi (B. 78) propose di riferir l'opera ad un Archita Ricci che aveva un quadro di ugual soggetto a Villa Pinciana nel '600. Ma il Sordini dimostrò la difficoltà di accettare la identificazione, dal confronto con le cattive opere di Archita Ricci a Spoleto e Montecastrilli (« L'Arte », 1909, p. 371). Le altre citazioni antiche di quadri di Archita Ricci a Villa Borghese e il documento prodotto dal Venturi indurrebbero a crederlo un pittore di quadri di parata, di costume, e insomma di grossa decorazione. Un altro quadro molto debole, firmato da Archita Ricci, e, anch'esso, privo d'ogni relazione con questo dipinto Borghese, è nella chiesa dei Cappuccini ad Albano Laziale (Pietà con San Luigi Gonzaga, una Santa monaca e San Giorgio). Del resto Archita Perugino è citato già dal Baglione nel 1639 (Le Nove Chiese) come autore di parecchi affreschi in San Sebastiano fuori le mura; citazione ripresa poi dal Titi, donde a sua volta la trasse il Pascoli (cui era ignota la più vecchia fonte) nel dare una breve biografia del misterioso Archita perugino (Vite de' pittori perugini, Roma 1732). Escluso Archita Ricci, il Voss ha proposto (B. 85) il nome di Rutilio Manetti; il sottoscritto quello di Artemisia Gentileschi (B. 120). Repliche e varianti del quadro si trovano nella Galleria Doria (n. 247) e nella Corsiniana di Roma (« pro tempore » in deposito a San Paolo fuori le Mura).

46. [SCUOLA BOLOGNESE della fine del sec. XVI], *Un Apostolo*. Come già annotava il Venturi, fa riscontro al n. 37 senza pur essere della stessa mano. Il Venturi vi scorgeva relazioni con Lelio Orsi; per noi è, al pari dell'altro, di *scuola romana;* ma questo sotto l'influenza di Pierin del Vaga; e perciò da avvicinare al primo periodo del Siciolante da Sermoneta. Nelle guide settecentesche e ottocentesche ritenuti financo opere giovanili di Michelangelo (Manazzale, 1794) (B. 25).

47. Vedi ai n. 38, 296, 299 (Grimaldi).

48. [CARRACCI ANNIBALE], *La Maddalena*. Oltre alla pittura, anche le misure eguali fan supporre che l'opera sia stata dipinta per accompagnare il « Salvatore » (n. 39). Opere di bottega. Dal Tietze (B. 72) attribuite, senza fondamento, al Lanfranco.

50. SCUOLA VENEZIANA, *Venere*. Forse di *Marco Liberi* che, come il padre, stampò alla macchia molte edizioni tizianesche con ispirito quasi di moderno falsificatore. La più bella di tutte queste « Veneri » tizianesche dei Liberi è quella del Museo Borgogna a Vercelli sotto il nome del Van Dyck.

51. [GUIDO CAGNACCI], *Sibilla*. Già messa in dubbio dal Ricci (B. 110). Sicuramente di *G. Fr. Romanelli,* come ha riconosciuto anche il Voss nella sua Römische Barockmalerei (B. 146). Compare in galleria col nome del Cagnacci nel 1819 (Vasi) (B. 28).

52. [INCOGNITO sec. XVIII, *Psiche che sorprende Amore*. Opera che la qualità poverissima rende indeterminabile].

53. DOMENICHINO, *La caccia di Diana*.

54. [CARLO VOGLAER], *Frutti*. Di un pittore scarsissimo, molto inferiore al Voglaer.

55. DOMENICHINO, *La Sibilla Cumana*. Per la interpretazione del soggetto confronta L. Venturi (B. 78) e il Voss (B. 146). Nelle guide antiche interpretata talora come « la Musica » talora come « S. Cecilia ».

56. CARAVAGGIO, *San Gerolamo*. Già attribuito al Ribera. Vedi il testo della « precisione » XII. È inspiegabile come qualche studioso si ostini a voler tuttavia impugnare la genuinità di quest'opera, citata dagli antichi biografi del maestro.

57. [MARCO MELONI], *S. Antonio da Padova*. Non del Meloni ma di un più diretto scolaro del Francia. L'attribuzione del resto non è stata ripetuta dal Venturi nella sua Storia (VII, 3 p. 1094). Il Cavalcaselle (B. 38) l'attribuiva a Giacomo Francia. Il Berenson (B. 73) al Francia medesimo.

58. [LUDOVICO CARRACCI], *Estasi di Santa Caterina da Siena.* Derivazione da un modello piuttosto di Annibale che di Ludovico.

59. [CRISTOFORO RONCALLI], *Madonna col Bambino e San Giovanni.* Non del Roncalli, ma di un *imitatore del Salviati* verso la metà del '500.

60. SCUOLA DI FR. FRANCIA, *Sacra Famiglia e Santa Caterina.* Ora il cartellino reca il nome del Boateri.

61. FRANCESCO FRANCIA, *Madonna con Bambino.*

62. [FRANCESCO VANNI], *Sposalizio di Santa Caterina assistenti i SS. Gio. Evangelista e Francesco.* Per la gamma dei colori, più abbassata che nel Vanni, sembra piuttosto appartenere all'altro baroccesco senese *Ventura Salimbeni.*

63. [MARCELLO PROVENZALE], *L'Addolorata.* Dice il catalogo: « è uno studio da antica pittura che il musaicista M. Provenzale eseguì per tradurla poi in mosaico ». Ma non v'è ragione di attribuire al Provenzale questa copia torbida e fiacca dall'originale ben noto di Tiziano, conservato in parecchi esemplari; uno dei quali, donde forse fu tratta la copia, era probabilmente, in antico, nella raccolta Borghese. Vedi il Manilli (1650, p. 102): « il quadro della Vergine Addolorata è di Tiziano ». E vedi al n. 502.

64. [LUDOVICO CARRACCI], *Sacra Famiglia.* Risale piuttosto ad una composizione del tempo bolognese di *Annibale.*

65. FRANCESCO FRANCIA, *Santo Stefano martire.* Firmato.

66. SCUOLA DEI CARRACCI, *San Francesco stimmatizzato in una gloria d'angeli.* È della bottega romana di Annibale, al cui nome è, in effetto, assegnato, e talora con grandi lodi, nelle guide settecentesche.

67. GIOVANNI LANFRANCO, *Il casto Giuseppe.*

68. FEDERIGO BAROCCI, *Enea che fugge dall'incendio di Troia.* Firmato e datato nel 1598.

69. [SCUOLA DEI CARRACCI], *S. Rocco.* Descritto accuratamente dal Montelatici (1700) (B. 16), ma senza indicazione d'autore, soltanto avvertendo che è di « maniera molto stimata ». Da noi posto in relazione col primissimo tempo romano di *Dirck van Baburen.* Vedi la « precisione » IV.

70. FR. BARBIERI DETTO IL GUERCINO, *Sansone porge ai genitori il favo di miele trovato nella bocca del leone.* Dal Venturi (B. 52) posto in rapporto con una citazione del 1658.

71. [SCUOLA VENEZIANA], *Ritratto di prelato.* Sebbene dipinto « alla veneziana » o, meglio, anche per questa ragione, si dimostra opera di un « Incamminato » *bolognese verso il 1590.*

72. INCOGNITO SEC. XVI, *Ritratto muliebre*. Debolissima pittura romana verso il 1550; ma nella fotografia del Moscioni, entro la stessa cornice contrassegnata dal cartellino, che ancor oggi dura, di « Scuola di Raffaello », figura invece un eccellente ritratto raffaellesco verso il 1515-20. Probabilmente l'originale venne abilmente sostituito con il dipinto odierno, di valore nullo, al tempo del passaggio della galleria allo Stato.

73. [P. F. MOLA], *Ritratto di Paolo V*. Derivazione secentesca, priva di importanza, da una parte di quel ritratto del pontefice che in Palazzo Borghese viene attribuito, per noi senza fondamento, al Caravaggio; il nome del Mola è già stato escluso dal Voss (1910) (B. 85).

74. [I. CARRUCCI DETTO IL PONTORMO], *Ritratto di Magistrato*. Attribuzione del Morelli, già infirmata dalle osservazioni del Venturi. Forse imitazione di un migliore e più antico ritratto, eseguita, per commissione, più tardi, come si soleva in Firenze ai tempi di Cristofano dell'Altissimo.

75. [ANGELO BRONZINO], *Lucrezia*. Attribuzione del Morelli. Berenson: Pontormo, con un segno d'interrogazione. A noi sembra *imitazione* più tarda, *forse d'Arpinesca*, appoggiata, per il viso, alla Venere del Peruzzi (n. 92), e prodotta con l'intento di accompagnare la Cleopatra, n. 337, opera sicuramente più antica e più energica.

76. [SCUOLA DI IACOPO PALMA IL VECCHIO], *Ritratto muliebre*. Nessuna relazione col Palma. L'opera è guastissima; supponiamo che da una ripulitura apparirebbe la mano di qualche diretto bellinesco, forse quella del *Catena*.

77. [LORENZO SABBATINI], *Ritratto muliebre* (fig. 38). Non del Sabbatini; sicuramente più antico di lui e, ad evidenza, della cerchia del Parmigianino. Si confronti col ritratto femminile del Prado attribuito con molta verisimiglianza, dal Gamba (B. 141), a *Niccolò dell'Abbate*.

78. [ANGELO BRONZINO], *Ritratto muliebre*. Di scuola.

79. [ANGELO BRONZINO], *Ritratto muliebre*. L'attribuzione che sembrava assai dubbia al Morelli, venne riconfermata da L. Venturi (B. 78) anche per il ritratto che fa riscontro a questo (n. 100). Tuttavia, è da notare che difficilmente sarebbe da rilevarsi nel Bronzino una così spiccata influenza di Sebastiano del Piombo, alla cui epoca tarda i due ritratti molto s'avvicinano. Appunto a Sebastiano stesso il n. 75 venne attribuito dal Bernardini (B. 84), il quale, per altro, dimenticò di prendere in considerazione l'opera compagna, sicuramente di stessa mano.

Fig. 38. — Roma, Gall. Borghese (n. 77).
NICCOLÒ DELL'ABBATE (?): **Ritratto femminile.**

80. Scipione Pulzone, *Ritratto di donna con un libro fra le mani.*

81. Lavinia Fontana, *Testa di giovane.* Firmata e datata nel 1606. Al Venturi sembrò imitazione da un qualche studio correggesco dei Carracci; ma l'educazione della Fontana non è propriamente carraccesca; e questo studio compiuto da Lavinia in Roma, dimostra la discendenza da un modulo raffaellesco prima che correggesco.

82. [Ottavio Lioni], *Ritratto virile.* È copia mediocre da un esemplare cinquecentecco; nè troviamo cagione di riferirla al sottile ritrattista e incisore padovano.

82. [Scuola dei Carracci], *Testa di giovine ridente.* Per noi, uno studio autentico del primo periodo di *Annibale.* Vedi la « precisione » XVI.

34. [Fra Cosimo Piazza], *Ritratto di un medico.* Ci sembra, anche per il costume, più tardo del Piazza e senza relazioni col suo stile, solitamente legato a quello dei tardi tintoretteschi accademici come il Palma giovane.

85. Francesco Mazzola d. il Parmigianino, *Ritratto d'uomo incognito.*

86. Id., id., *Ritratto di giovane incognito.*

87. [Scuola Veneziana, *Ritratto di un suonatore di siringa.* Opera totalmente ridipinta nell'800].

88. [Santi di Tito], *Ritratto d'incognita, di profilo.* Oggi esposto con l'attribuzione al *Brescianino,* proposta dal Berenson e, di fatto, accettabile. Similissima ad altra mezza figura, certamente del Brescianino, la cui ubicazione ci è sconosciuta, ma che si vede riprodotta nel secondo anno della pubblicazione « Ueber Künstler und Kunstwerke » del Grimm (Berlin, 1867), a tavola I.

89. [Sofonisba Anguissola, *Ritratto di donna incognita.* Non della Anguissola; anzi certamente *opera toscana* prossima ad *Alessandro Bronzino* (Allori).

90. Elisabetta Sirani, [*Lucrezia*]. Secondo il Cantalamessa (B. 131) (B. d'Arte, 1922-23, p. 43), non già Lucrezia ma *Porzia;* forse quella dipinta nel 1664 per il Tassi.

91. [Scuola di Giorgione], *Giuditta con la testa di Oloferme.* In alcuna delle guide settecentesche attribuita al Tiziano (Ramdohr, 1787) (B. 22); dal Bernardini (B. 84), senza fondamento, al Savoldo; dal Berenson a Polidoro Lanciani; da noi al *Pordenone.* Vedi la « precisione » X.

92. Baldassare Peruzzi, *Venere che esce dal bagno.* Attribuzione del Frizzoni (B. 35) nelle note al « Cicerone » del 1869. Era prima ascritta a Giulio Romano.

93. [Scuola di Paolo Veronese], *Ritratto muliebre.* È soltanto una delle molte derivazioni dal celebre ritratto perduto di Tiziano, raffigurante Elisabetta Querini. Vedi le note al Ridolfi del Von Hadeln (B. 5).

94. Scuola di Angelo Bronzino. *Ritratto di Cosimo de' Medici.* Dal Voss ritenuto replica autografa (B. 125).

95. [Scuola Veneziana], *Ritratto di donna incognita.* Oggi reca la indicazione, poco felice, al veronese G. A. Fasolo. Per noi la opera è certamente venezianeggiante, ma di terraferma; probabilmente *cremonese* poco dopo la metà del '500.

96. [Antonio Balestra], *Ritratto d'uomo incognito.* Il costume basta a stabilire che l'opera non può appartenere al Balestra, ma ad epoca più antica, intorno al 1620; probabilmente *di scuola romana.*

97. [G. B. Moroni (attrib. a)], *Ritratto d'uomo.* Già espunto con buone ragioni dal Morelli (B. 59); dal Berenson (B. 73) ascritto, con riserva, al Farinato. Trattasi di una interpretazione nordica dei modi tizianeschi, simile a quelle offerteci dal *Calcar.*

98. [Dosso Dossi (attrib. a)], *Ritratto di donna.* Ora attribuito a Giulio Romano, e certamente di *scuola romana del '500;* e non affatto mediocre.

99. [Simone Vouet], [*Ritratto di una sarta*]. Credo che le forbici indichino piuttosto la rappresentazione di una Parca. L'opera non ha nulla a che vedere col Vouet; è invece una mediocre produzione di un qualche fiacco *seguace del Reni,* operante a Roma verso il 1630-40.

100. [Angelo Bronzino], *Ritratto di donna.* Vedi la nota al dipinto n. 79 che fa riscontro a questo: migliore sicuramente dell'altro, ma, anch'esso, non di attribuzione così sicura come parve al Morelli e al Berenson (B. 59, 56).

101. Paolo Veronese, *Sant'Antonio da Padova che predica ai pesci.* Ingiustamente messo in dubbio dal Morelli (B. 59).

102. [Scuola di Tiziano], *Ritratto di Tiziano.* Già il Platner (B. 32) lo definiva copia dell'autoritratto del maestro.

103. [Attrib. a Domenico Gargiulo, d. Micco Spadaro. *Bevitore.* Tarda caricatura « alla brueghelliana » priva d'ogni importanza d'arte].

104. [SCUOLA DEI BELLINI], *Ritratto d'uomo incognito.* Completamente « ripassato » dal restauro; attraverso il quale pare, tuttavia, da riconoscersi un modulo di ritrattismo *affine a Bartolomeo Veneto,* non già al Bellini.

105. [SCUOLA DI IACOPO BASSANO], *Noè uscito dall'arca.* Bottega di *Francesco Bassano.*

106. IACOPO PALMA IL VECCHIO, *Lucrezia in atto di uccidersi.* Restituzione del Morelli (B. 59).

107. [BATTISTA ZELOTTI], *Cristo in croce con la Vergine e le Marie.* Nel cartellino: copia da Paolo Veronese. Secondo il Morelli (B. 59): Zelotti. Opera guasta, ma assai fine, dello studio di Paolo, sur un motivo sicuramente ideato dal maestro. Si vedano le significantissime varianti nel dipinto affine del Louvre e nell'altro in San Sebastiano a Venezia (vedi: Venturi, Galleria Crespi, 1900).

108. LUDOVICO CARRACCI, *Testa di un apostolo.* Ascrizione possibile, non certa.

109. [SCUOLA DI FR. MAZZOLA d. IL PARMIGIANINO], *Santa Caterina con angioli* (fig. 39). Non è una copia, come vorrebbe il catalogo del 1892, dalla Madonna « dal collo lungo », ma una variante libera di essa, condotta da mano buonissima e ricca di spiriti pittoreschi; si vegga, ad esempio, fra le aggiunte, l'elsa della spada. A noi pare studio di uno dei Carracci, probabilmente di *Ludovico,* tra il 1580 e il '90.

110. M. A. DA CARAVAGGIO, « *La Madonna del Serpe* ».

111. FEDERIGO BAROCCI, *S. Caterina d'Alessandria.* Ora attribuita al discepolo Alessandro Vitali, ma senza precisa necessità. Il dipinto è veramente del Baroccio come lo dichiaravano anche le guide antiche. Manilli: « la mezza figura di S. Caterina martire è del Barocci » (p. 88).

112. [SCUOLA VENEZIANA, *Cristo della moneta.* Già riconosciuta come derivazione insignificante dal celebre prototipo tizianesco].

113. [LUDOVICO CARRACCI], *Testa di un profeta e di un angelo.* Libera imitazione da un brano del Correggio nella cupola del Duomo di Parma. Ma, piuttosto che ad uno dei Carracci, penseremmo allo *Schedoni;* soprattutto per la testa dell'angelo.

114. SCUOLA VENEZIANA. *Ritratto di due uomini con un cane.* Mediocre. Qualche rapporto con *Niccolò Frangipani.*

115. BERNARDINO LICINIO. [*Ritratto del pittore e de' suoi*]. Firmato. Giusta la scritta è il ritratto della famiglia del fratello: il pittore Rigo Licinio come, a suo tempo, dimostrò il Ludwig (B. 58).

Fig. 39. — Roma, Gall. Borghese (n. 109)
LUDOVICO CARRACCI (?): Santa Caterina con angioli.

116. [Bartolomeo Schedoni], *Ritrattino d'incognito.* Nessun fondamento nell'attribuzione, come ha riconosciuto anche il dott. V. Moschini (B. 137). Anteriore allo Schedoni e prettamente *cinquecentesco veneto di provincia,* in direzione di Bergamo e Cremona.

117. [Vincenzo Catena], *Ritratto di donna incognita.* Anche questa, una tavoletta che richiederebbe un restauro; intravedendosi, sotto i rifacimenti, un modulo molto *bellinesco.*

118. Sofonisba Anguissola, *Ritratto di donna incognita.* Di qualità eccellenti, probabilmente un autoritratto. Secondo il Morelli (B. 59) non di Sofonisba, ma di Lucia Anguissola, per il confronto col ritratto del Piermaria al Prado (n. 15).

119. Paris Bordone, *Venere scoperta da un Amore e da un satiro.* Il Morelli credette a torto di essere il primo a rimutare l'antica attribuzione a Tiziano. Ma vedi il Manilli (1650; p. 99): « Venere colca che ha in piedi Cupido e un satiro di Paris Bordone ».

120. [Iacopo da Ponte], *Una pecora che allatta il suo nato.* Non proppriamente di Iacopo; più verisimilmente di *Francesco.* Operina egregia, anticamente ascritta a Tiziano (Manilli, p. 85); più tardi a Paolo Veronese (Ramdohr, 1787).

121. [Scuola Fiorentina, *Giuditta.* Secondo il Berenson, inspiegabilmente, opera giovanile di Giulio Campi (B. 73); trattasi di cosa men che mediocre e debolmente palmesca].

122. [Copia dal Correggio, *Leda.* Copia settecentesca parziale e senza valore d'arte].

123. Luca Cambiaso, *Venere sul mare e Amore.*

124. Scuola di Tiziano, *Venere e Amore.* Secondo il Morelli (B. 59), ma senza perchè, copia dal Veronese. Oggi con la scritta: « attribuita a P. Caliari ». Imitazione generica dai classici veneziani ad opera di un qualche buongustaio arcaista nel genere del *Padovanino;* il Venturi (1921) avrebbe fatto il nome del Cambiaso (B. 128).

125. [Correggio (Copia dal), *La Maddalena.* Dal quadro di Dresda].

127. [Leandro da Ponte], *La Trinità.* Il Morelli decifrò la fiirma, oggi meno visibile, come quella di *Francesco da Ponte.*

128. [Copia dal Correggio, *Giove ed Io.* Dal quadro di Vienna].

129 e 131. [Scuola di Giovanni Bellini], *Adamo ed Eva.* Ora giustamente ascritti a *Marco Basaiti,* della cui firma sembrano recare qualche traccia; non inclusi tuttavia nei cataloghi del Berenson e del Venturi.

130 e 132. [DOMENICO CAPRIOLI], *Due mezze figure d'un pastore e d'un « bravo »*. Opere di *Domenico Mancini*. Vedi la « precisione » XI.

133. [MARCELLO VENUSTI], *Flagellazione di Cristo*. Dall'originale di Sebastiano del Piombo a San Pietro Montorio; il Cavalcaselle, prudentemente, non si arrogava di definire che il copista dovesse essere il Venusti (B. 38).

134 e 140. [G. B. MOLA], *Paesi*. Attribuzione assurda trattandosi di opere d'un tardo settecentista straniero, diremmo tedesco, operante, secondo verisimiglianza, in Roma.

135. [SCUOLA DI G. A. LICINIO, d. il PORDENONE], *Gesù che porta la Croce*. Da un prototipo di Sebastiano, molto imitato dai manieristi fiamminghi e spagnoli. Ma questo di mano italiana, non molto dissimile da quella di *Marco Pino*.

136. M. A. DA CARAVAGGIO, *Giovine con un canestro di frutta*. Opera autentica del maestro intorno al 1589. Vedi il testo della « precisione » XII.

137. PAOLO VERONESE, *La Predicazione di San Giovanni Battista*. L'attribuzione del Morelli (B. 59) e del Richter (B. 86) allo Zelotti, sebbene accolta dal Berenson, è oggi giustamente dimenticata.

138. [ATTRIB. A IPPOLITO SCARSELLA d. lo SCARSELLINO], *Venere incoronata da Amore* (fig. 40). Opera certa del *Cav. d'Arpino* anche secondo i vecchi cataloghi. Vedi la « precisione » XVIII.

139. G. G. SAVOLDO, *Busto di giovane*. Restituzione del Morelli (B. 59).

141. [GEROLAMO MUZIANO], *S. Francesco*. Soltanto di un *seguace del Muziano*.

142. [M. A. DA CARAVAGGIO], *S. Caterina d'Alessandrina*. Opera del *Dosso*. Vedi il testo della « precisione » VII. Già citato dal Manilli (1650, p. 97): « l'altro di Santa Caterina martire è del Dossi ».

143. SCUOLA VENEZIANA, *Ritratto muliebre*. È il famoso ritratto col quale Giovanni Morelli intavolò la conversazione famosa di basso romanticismo. Gli spaventosi restauri antichi, cui altri orrendi si sono aggiunti da poco, non lasciano campo a un giudizio sincero; soltanto come suggerimento si vorrebbe avanzare che la definizione abbia un tempo potuto ritrovarsi in vicinanza del Lotto, verso il 1530.

Fig. 40. — Roma, Gall. Borghese (n. 138) - CAV. D'ARPINO: Venere e Amore.

144. JACOPO BASSANO, *Le cena di Gesù con gli apostoli*. Vedi il testo delle « precisioni ». Capolavoro di Iacopo ingiustamente svalutato anche in tempi moderni. Più d'un secolo fa (Ramdohr, 1787) era ascritto, ma sempre con lodi per le sue qualità naturalistiche, allo Schiavone; più anticamente, sui primi del '700, sospettiamo che fosse lo stesso quadro della « Cena » citato come opera di Tiziano in Palazzo Borghese (Rossini, 1700, Raguenet, 1702, etc).

145. [CARLETTO CALIARI], *Gesù che predica nella sinagoga*. Interessante composizione, che, iconograficamente, richiama quelle del Greco giovane, e deve pertanto essere stata dipinta da un *manierista venezianeggiante verso il* 1570-90. Non manca qualche rapporto con *Lavinia Fontana*. La destinazione romana dell'opera è corroborata anche dal fatto che le due figure di quinta, in primo piano, a sinistra, si rivelano aggiunta secentesca per mano di un pittore affine al *Sacchi*.

146. SCUOLA DI TIZIANO, *Madonna col Bambino dormente, San Giovanni e un angelo*. Nel Berenson l'ascrizione di comodo a *Polidoro*, la stessa, si noti che ha servito anche per la Giuditta del Pordenone (n. 91). il Cavalcaselle (Tiziano, II, 469) (B. 40) pensava ad un pittore fiammingo o tedesco, imitando Tiziano, od anche a Orazio Vecelli, cui una composizione simile è ascritta ad Alnvick.

147. TIZIANO, *L'amor sacro e l'amor profano*. Per la bibliografia relativa confronta: Venturi (B. 108) o il libro dello Hourticq su « La jeunesse de Titien » (Paris, 1919).

148. [VALENTIN], *Giuseppe interprete di sogni*. L. Venturi (B. 78) non dubitò dell'attribuzione al Valentin, che pure non risale al di là dell'800, e non ha veruna base per mantenersi; noi proponemmo quella ad Artemisia Gentileschi (B. 120) che oggi non ci soddisfa del tutto. Talune relazioni con i caravaggeschi fiamminghi, verso il 1620, non mancano; in particolare col primo periodo di *Niccolò Renier* di Maubeuge (Vedi: Voss, Il periodo Caravaggesco di Niccolò Renier e di Simone Vouet; in « Zeitschr. f. bild. Kunst », 1924).

149. [BONIFACIO VENEZIANO], *L'adultera*. Di un debole *imitatore* sotto l'influsso della grafica nordica. Per il Morelli (B. 59), bottega o copia antica.

150. IACOPO DA PONTE, *L'adorazione dei Re Magi*. Per la possibile collaborazione di Francesco, vedi il testo della « precisione » IX.

151. SCUOLA LOMBARDA, FINE DEL SECOLO XV, *Ritratto di donna incognita.* Il Venturi intravvide rettamente attraverso il restauro, qualità simili a quelle del *de Predis.*

152. AGOSTINO CARRACCI, *Testa d'uomo.* Bonissimo studio; difficile stabilire se appartenga piuttosto ad Agostino che ad Annibale.

153. [RAFFAELLO VANNI], *Una Santa Monaca.* Si volle intendere Andrea Vanni; ma è opera senese anche più antica, della cerchia del Beccafumi e del Neroni.

154. [COPIA DA TIZIANO, *Ritratto di donna.* Copia senza pregio dal ritratto della così detta « Lucrezia Borgia » conosciuto nelle derivazioni di Modena, nella raccolta Cook, etc.]

155. SCUOLA DI AGOSTINO CARRACCI, *Testa di Vecchio.* Studio da un esemplare cinquecentesco.

156. BONIFACIO VENEZIANO, *Gesù nella famiglia degli Zebedei.* Autentico Bonifacio. Recentemente dal Venturi (Storia IX, 3) attribuito ad Antonio Palma, cui spetta invece il n. 186. Già il Cicerone tendeva a riunire queste due opere, di valore molto diverso.

157. [SCUOLA VENETA, PRINCIPIO DEL SECOLO XVI], *Sacra Conversazione.* Opera giovanile di *Palma il Vecchio.* Vedi la « precisione » VII.

158. SCUOLA VENEZIANA, *Ritratto virile.* Mediocre e guasta pittura, d'intenzione tizianesca.

159. [SCUOLA VENEZIANA], *Ritratto virile.* Certamente opera accademica della *metà del '700 a Roma.*

160. SCUOLA DEI CARRACCI, *Testa di Satiro.*

161. SCUOLA FIORENTINA, FINE DEL SECOLO XVI, *Una Santa.* Al Venturi ricordava Santi di Tito. Ma oggi reca giustamenti l'indicazione di *scuola lombarda del '500.*

162. [FEDERICO BAROCCI], *Testa di vecchio.* Opera anteriore al Barocci; di qualche elegante decoratore raffaellista *della metà del '500.*

163. JACOPO PALMA IL VECCHIO, *Madonna col Bambino e i Santi Girolamo e Antonio da P.* Vedi la «precisione» VII.

164. GIOVANNI CARIANI, *Madonna col Bambino e S. Pietro.* Restituzione del Cavalcaselle e del Mündler (B. 34, 35).

165. GALIZIA FEDE, *Giuditta.* Firmata e datata nel 1601.

166. [SCUOLA VENEZIANA, *S. Caterina d'Alessandria*. Nulla di veneziano, anzi opera di un pittore, alla grossa, inspiratosi dal Domenichino; ma di quel rango infimo che soleva operare nelle chiese della campagna romana e della Ciociaria].

167. [ORAZIO GENTILESCHI], *S. Cecilia e San Valeriano con l'angelo*. È della mano di *Lelio Orsi*. Vedi la « precisione » II. Aggiungiamo che, ancora che nel settecento, l'opera era famosissima come del Correggio e che una interessante discussione al riguardo si legge nell'« Account » dei Richardson (1721). Ciò che è prezioso per il modo con cui si guardava al manierismo, si ritrovava in queste forme il Correggio giovane, ancor sotto l'influenza del Mantegna.

168. [SCUOLA DI FRANCESCO FRANCIA], *Madonna col Bambino*. Opera debole, forse senese, lievemente tocca dagli influssi del Sodoma.

169. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Maddalena in casa di Simone*.

170. TIZIANO, *Venere che benda Amore*.

171. [POLIDORO LANCIANI], *La Sacra Conversazione*. Secondo il Morelli, seguito dal Berenson, *Bernardino Licinio;* ascrizione più prossima al vero.

172. [CESARE NEBBIA], *Il Calvario*. È semplicemente della *scuola del D'Arpino*, alla quale il Nebbia, assai più vecchio del Cesari (sebbene le sue date non sien quelle indicate nel catalogo del Venturi come: 1512-1590. ma: circa 1527-1605) non appartenne mai.

173. SCUOLA FIORENTINA DEL SECOLO XVI, *Tobia con l'Angelo Raffaele*. « Di un debole imitatore di Andrea del Sarto » secondo la definizione genericamente giusta del Venturi; nè si riesce ad intendere come il Voss abbia potuto pensare al Bronzino giovane (B. 125), il Berenson (B. 56) al Pontormo tardo. Si potrebbe meglio avanzare il nome del curioso manierista sartesco *Pier Francesco di Jacopo di Domenico* (citato dal Vasari come Pier Francesco di Sandro). V'è, come nelle altre sue opere, chiaro influsso formale e cromatico del Bachiacca. La nuova ascrizione è condivisa anche dal dott. Friedrich Antal.

174. SCUOLA DI RAFFAELLO, *La Vergine col Bambino*. Qualche relazione col *Genga*.

175. IACOPO PALMA IL GIOVANE, *La caduta di Lucifero*.

176. GIOVANNI BELLINI, *Madonna col Bambino*. Firmata. Opera tarda, ma eccellente, del maestro. Ingiustamente messa in dubbio negli ultimi decennî, sebbene ritenuta autentica dal Cavalcaselle, ed ascritta variamente al Bissolo, al Catena, al pseudo-Basaiti. etc. (B. 59, 83, 89). Più tardi validamente difesa dal Cantalamessa (B. 113); e, da poco, riportata nel catalogo delle opere tarde del Bellini anche dal Gronau (B. 153).

177. [GIULIANO BUGIARDINI], *Sposalizio di Santa Caterina*. Certamente del *Franciabigio*, come già affermava il Morelli (B. 59). Vedi anche al n. 458.

178. SCIPIONE PULZONE, *Madonna*.

179. [SCUOLA VENEZIANA, *Gesù alla colonna*. Debole, insignificante derivazione da Sebastiano, come già notava il Venturi].

180. GUIDO RENI, *Mosè con le tavole della legge*. Il catalogo del Venturi reca che l'opera proviene dal Monte di Pietà, dov'era col nome di P. Fr. Mola; ma, in vero, l'opera par già citata dallo Scannelli nel 1657 e ancora nel Ramdohr (1787). Si ricordava più tardi (Platner, 1842) come un'altra replica del quadro fosse nella collezione Sciarra-Colonna.

181. [DOSSO DOSSI], *Davide e Golia*. Il quadro è già citato nella raccolta Borghese dal Ridolfi come opera di Giorgione; e mentre non si può in alcun modo fare il nome del maestro, l'opera ci pare piuttosto di un mediocre giorgionesco friulano che del Dosso cui è comunemente attribuita. Il Mündler e il Cavalcaselle (B. 34, 35) accorti della mediocrità dell'opera la sospettavamo imitazione di P. della Vecchia. Lungo dibattito fu anche sul soggetto del quadro, definito talora come *Saul e David*, talora come *Astolfo con la testa del Gigante Orrile*. Vedi Platner (B. 32), Schlosser (B. 62), L. Venturi (B. 78), Cantalamessa (B. 131). Il Venturi nel Catalogo Crespi (p. 42) (B. 64) riteneva che l'originale fosse quello del Museo di Stuttgart. Per quanto è della storia dei restauri subiti dal quadro si vegga il Ramdohr (1787) (B. 22).

182. [SCUOLA VENEZIANA DEL PRINCIPIO DEL SECOLO XVI], *Madonna* (frammento). Dipinto guastissimo, anche per recenti manomissioni. Piuttosto che veneziano, parrebbe, tuttavia, di origine *veronese*.

183. SCUOLA VENEZIANA, *Testa d'un vecchio*. Ormai una larva. Ma varrebbe forse ancora il prezzo di un ripristino, per intravedervisi la sottile qualità di un *bellinesco* alle soglie del giorgionismo.

184. [BATTISTA DI DOSSO], *Psiche trasportata nell'Olimpo*. Derivazione libera dalla composizione raffaellesca della Farnesina; sottilissima nel paese, almeno per quanto si può scorgere dalla incomoda esposizione; e tale, insomma, da esigere, in certo modo, un richiamo alla vecchia attribuzione a Giovanni da Udine: in quanto l'opera è, di sicuro, più raffaellesca di quel che non sia stato mai Battista Dosso.

185. LORENZO LOTTO, *Ritratto virile*. Sicura definizione, dovuta alla critica del secolo scorso (Mündler, B. 34), che venne a correggere la precedente attribuzione al Pordenone.

186. [BONIFACIO VENEZIANO], *Il ritorno del figliuol prodigo*. Da L. Venturi attribuito, con fondate ragioni, ad *Antonio Palma*, il cui nome si legge, oggi, anche nella tabellina, sebbene il v. Hadeln citi ancora il dipinto fra quelli di Bonifazio (edizione del Ridolfi, I., 289, nota 3) (B. 5).

187. SCUOLA ROMANA, 1630 CIRCA, *La Carità Romana*. Difficilmente definibile. Qualche relazione col caravaggesco viterbese *Bartolomeo Cavarozzi*, nato verso il 1590, andato in Ispagna nel 1610, tornato a Roma verso il 1620, morto il 21 settembre 1625; autore di parecchie opere già attribuite al Gentileschi, fra l'altro della Sacra Famiglia n. 146 al Prado (repliche in collezione privata italiana e nel Museo di Stuttgart, n. 620) e dell'altra Sacra Famiglia attribuita allo Zurbaran nella Collezione Carvalho a Villandry (copie antiche al Pilar di Zaragoza e nella Cattedrale di Saintes in Francia).

188. TIZIANO, *San Domenico*.

189. [SCUOLA DI RAFFAELLO VANNI], *L'Annunciazione*. Opera certa di *Domenico Passignano* verso il 1595, sotto l'impero dello stile strettamente « controriformistico » romano.

190. [SCUOLA VENEZIANA, *Ritratto muliebre*. Opera insignificante].

191. LUCA CAMBIASO, *Amore in riposo*.

192. P. FR. MOLA, *San Pietro liberato dall'angelo*. Compare in Palazzo Borghese verso la fine del '700. Il Ramdohr nel 1787 (B. 33) lo menziona con grandissima lode.

193. LORENZO LOTTO, *Madonna col Bambino e i Santi Onofrio e Bernardino;* firmata e datata nel 1508.

194. TIZIANO, *Cristo alla colonna*. Opera autentica, citata già nel Manilli a p. 91 (B. 6).

195. SCUOLA LOMBARDA, *Una Santa Martire*. Copia dal Luini, secondo il Venturi (B. 52).

196. [SCUOLA DEL LANFRANCO], *Il Salvatore*. Opera insignificante.

197. ERMANNO SWANEWELT, *Paese.*

198. GIOVANNI OSSEMBECK, *Paese.*

199. GIOACHINO PATINIER, *Paese.*

200. GIOACHINO PATINIER, *Paese.*

201. [ANTONIO TEMPESTA]) *Il Presepio.* Guasto e malcerto.

202. [FEDERIGO ZUCCARO], *La Resurrezione di Gesù.* Già restituita a *Marco Pino* (Marco da Siena) dal Voss (B. 125).

204. BENVENUTO GAROFOLO, *Le nozze di Cana.* È utile ricordare che un primo tentativo per distinguere le opere del Garofolo in Galleria Borghese da quelle degli scolari, si trova, già nel 1842, nel Platner (B. 32).

205. BENVENUTO GAROFOLO, *La Deposizione di Cristo.*

206. [IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO], *Venere e Amore.* Sicuramente di un *manierista fiorentino,* in vicinanza del Morandini e del Naldini.

207. ANTONIO TEMPESTA, *Caccia.*

208. SCUOLA DEL GAROFOLO, *Madonna col Bambino e i santi Giuseppe e Antonio.*

209. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *La Strage degli Innocenti.*

210. BENVENUTO GAROFOLO, *Madonna col Bambino.*

211. DOSSO DOSSI, *Madonna col Bambino.*

212. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Venere che piange Adone morto.*

213. BENVENUTO GAROFOLO, *Madonna in trono col Bambino e i santi Pietro e Paolo.*

214. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Diana e Endimione.*

215. BATTISTA DI DOSSO, *Presepio.*

216. SCUOLA DEL GAROFOLO, *Il martirio di S. Caterina.*

217. DOSSO DOSSI, *La Maga Circe.* Altrimenti definita « Melissa » (B. 62). Nel Manilli (1650) è detta semplicemente « Una Maga che sta facendo incantesimi ».

218. LUDOVICO MAZZOLINO, *Adorazione dei Magi.*

219. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Il Bagno di Venere.*

220. DOSSO DOSSI, *Presepio.* Secondo il Morelli, Battista di Dosso.

221. SCUOLA DEL GAROFOLO, *Cristo e la Samaritana.*

222. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Sacra Famiglia.*

223. LUDOVICO MAZZOLINO, *Incredulità di S. Tommaso.*
224. BENVENUTO GAROFOLO, *Adorazione dei pastori.*
225. IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO, *Gesù con i discepoli sulla via di Emmaus.*
226. [IPPOLITO SCARSELLA DETTO LO SCARSELLINO], *Gige e Candaule* (?). Opera giovanile di *Dosso Dossi.* Vedi il testo della « precisione » XIII.
227. [SCUOLA FIAMMINGA, secolo XVII], *Cristo e la Samaritana.* Ad imitazione del Garofolo.
227. [SCUOLA PERUGINESCA. *Una Santa Monaca.* Opera insignificante].
229. [SIMONE CANTARINI], *San Giovanni Battista.* Opera sicura del *Cav. D'Arpino* (fig. 41).
230. [SCUOLA DEL MUZIANO], *Cristo in Croce fra la Vergine e San Giovanni.* Nessuna relazione col Muziano. Di qualche grosso michelangiolista municipale, nel genere del norcino *Carducci.*
231. CAV. D'ARPINO, *La fuga in Egitto.* Replica di altro quadretto conservato negli appartamenti privati Barberini ed esposto nella mostra secentesca di Firenze (1922) sotto il nome del Maratti.
232. SANTI DI TITO, *Madonna col Bambino.*
233. [FILIPPO LAURI], *Una Santa Martire.* Nessuna traccia del Lauri alla cui nascita il quadretto è sicuramente anteriore. Di un manierista romano-toscano, forse *Antonio Pomarancio.*
234. [GIACINTO GEMIGNANI], *Adorazione dei Magi.* La impossibile ascrizione, sostituitasi ad altra, egualmente irragionevole, a Filippo Lauri, venne mutata recentemente in quella a Domenico Theotocopuli (B. 139); ma l'opera è certamente di *Jacopo Bassano,* verso il 1550-60.
235. SCUOLA DEL GAROFOLO, *Cristo e la Samaritana.*
236. BENVENUTO GAROFOLO, *Gesù chiama S. Pietro dalla barca.*
237. BENVENUTO GAROFOLO, *La Flagellazione di Gesù.*
238. COPIA DAL GAROFOLO, *La Resurrezione di Lazzaro.*
239. SCUOLA DEL GAROFOLO, *L'Adorazione dei Magi.* Datata nel 1543.
240. BENVENUTO GAROFOLO, *Madonna col Bambino, San Michele e altri Santi.*
241. [MANIERA DEL PARMIGIANINO], *Una Nascita.* La tabellina reca ancora la vecchia attribuzione al Bertoja. Ma il Peltzer (Jahrb. Austr. XXXI, 13-14, p. 237) ha bene riunito il quadro al gruppo del manierista venezianeggiante Fed. Zustris, definendolo come derivazione da un'opera sua, per mano del figlio *Lamberto Zustris.* Se ne conoscono più repliche.

Fig. 41. — Roma, Gall. Borghese (n. 229) - CAV. D'ARPINO: Il Battista.

242. Scuola del Garofolo, *Madonna col Bambino, S. Elisabetta e altri Santi.*

243. Copia del Garofolo, *La Resurrezione di Lazzaro.*

244. Scuola del Garofolo, *Apparizione di Gesù alla Maddalena.* Si può notare che è la stessa mano che ha dipinto il n. 235. Il Morelli (B. 59) li attribuiva entrambi al Garofolo.

245. [Dosso Dossi], *Sacra Famiglia col Battista e un angelo. Battista di Dosso,* come già notò il Morelli (B. 59). Sarebbe cosa decente il toglierne le due giunte del tardo '700, sui due fianchi.

246. Scuola del Garofolo, *Conversione di San Paolo.* Nel Berenson (B. 73) è confusa collo stesso soggetto datato nel 1545 (n. 347).

247. Ludovico Mazzolino, *Presepio.*

248. Antonio Tempesta, *Caccia.*

249. [Michelangelo Cerquozzi], *Bambocciata.* Non del Cerquozzi; ma di un fiammingo a Roma operante nella stessa cerchia; prossimo a *Jan Miel.*

250. Scuola Tedesca, *Ritratto di Ludovico di Baviera.*

251. [Gherardo Honthorst], *Uomo con lucerna.* È opera di *Wolfgang Heimbach* come ha determinato recentemente il Dott. Stechow (comunicazione verbale), anche sulla base del monogramma che si trova sul quadro n. 257, certamente della stessa mano.

252. Paolo Bril, *San Francesco che riceve le stimmate.* Secondo A. Mayer (B. 86) opera autografa verso il 1595.

253. Francesco Franck il giovane. *Interno d'una galleria.* Firmato.

254, 255. [Gioachino Patinier], *Paesi.* Di imitatori.

256. Francesco Van Mieris, *Ritratto d'uomo armato.*

257. [Scuola di Gherardo Honthorst], *Due uomini in atto di leggere a lume di lucerna.* Opera dello *Heimbach.* Vedi al n. 251.

258, 263. Jan Brueghel, *Paesi.*

259. Michelangelo Cerquozzi, *Bambocciata.* Opera guasta, ma, probabilmente, genuina.

260, 262. [Gioachino Patinier, *Paesi.* Non del P. Opere insignificanti].

262. [Giovanni Miel], *Giuditta Orante.* Certamente molto anteriore al Miel; e nel gusto del *manierismo veronese* sui primi del '600; anteriore anche all'Orbetto cui in qualche modo prelude come già il Venturi annotava.

264. [Scuola Fiamminga, *Semiramide.* Opera insignificante].

265. [Maniera di Paolo Bril], *Paese*. È un'opera autentica del Bril, come ha riconosciuto anche Anton Mayer (B. 87) che l'ha assegnata, insieme col n. 252, intorno al 1595.

266. Paolo Bril, *Paese*. Assegnato dal Mayer (B. 87) intorno al 1600.

267. [Valentin], *San Giovanni Battista in solitudine*. Giustamente restituito al *Caravaggio* da L. Venturi (B. 78) anche in base alla ascrizione del Francucci (B. 1) risalente al 1613, e perciò anteriore ad ogni attività del Valentin.

268. [Attribuito ad Antonio Van Dyck], *Il Crocefisso*. Attribuzione già respinta dal Morelli (B. 59).

269. Pieter de Hooch, *Intorno al flautista*.

270, 276. [Scuola Fiamminga del Sec. XVI], *Gesù con la Samaritana. Gesù salva Pietro dalle acque*. Non già fiammingo ma italiano che, pure con intenzione tecnica fiamminga, si dimostra partecipe di quella tradizione classicista bolognese trasmessa dal Grimaldi molto addentro nel Seicento.

271. [Scuola di Gherardo Honthorst], *Il Presepio*. Opera certa di *Giorgio Vasari*, come ha già rilevato il Voss, identificandola con quella dipinta in Roma per Pierantonio Bandini (B. 101 e 125). È citata anche dal Manilli, nel 1650 (p. 91).

272. Pieter Codde, *Un corpo di guardia*. Firmato.

273. Gerrit Lundens, *Un'operazione chirurgica*. Firmato e datato nel 1648.

274. [P. Paolo Rubens], *La Visitazione di S. Elisabetta*. L'attribuzione venne respinta fin dal secolo scorso dal Platner (1842) poco dopo che l'opera era stata comperata dal principe Camillo Borghese. Il Reymond (1891) ed altri sostennero vanamente l'ascrizione al maestro.

275. Copia da Isaak Van Ostadè. *Una bottega di barbiere*. Con la firma e la data del 1686, falsificate.

276. [Scuola del Rubens], *Susanna e i Vecchioni*. Questa, invece, opera autentica di *Pietro Paolo Rubens* nel secondo soggiorno romano. Come tale nelle guide antiche (Manilli, 1650, p. 107: « La Susanna sollecitata dai vecchi è di Pietro-Paolo Rubens ») fino all'800; ed oggi nuovamente rimessa in onore dagli specialisti del maestro (Haberditzl, B. 92).

278. [Jan Brueghel], *Orfeo*. Soltanto di sua *scuola*.

279. Abramo van Cujlenborch, *Il Bagno di Diana*. Firmato e datato nel 1664.

280. 286. SIMONE DI CHÂLONS. *La Vergine Addolorata. Ecce Homo.* Il primo dei due quadri firmato e datato nel 1543. Ma, ad evidenza, copie da originali di Andrea Solario; come annota il Borenius (B. 38) nell'edizione del Cavalcaselle: la Madonna dal quadro già Crespi, il Cristo dall'originale di Lütschena.

281. ATTRIB. A BERN. STRIEGEL, *Ritratto di Carlo V.* Per le attribuzioni subìte, si veggano le varie edizioni del Cicerone. Di solito come: « Oberdeutsche Schule ». Vedi anche: Frizzoni. Rassegna d'insigni artisti italiani, etc. In « L'Arte », 1899, p. 154, e Venturi, La Gall. Crespi, 1900, p. 234 (B. 61, 64).

282, 288. NICOLAS LANCRET. *Un Ballo. Un Idillio.*

283, 289. ERMANNO SWANEWELT. *Paesi.*

284. EGIDIO VAN TILBORGH, *Interno d'un'osteria.* Firmato.

285. [PAOLO POTTER], *Paese con vacche.* Che l'attribuzione non regga venne notato dal Platner (1842) assai prima che dal Morelli.

287. SCUOLA TEDESCA, *Ritratto virile* (fig. 42). Non crediamo che, come asserisce il catalogo del 1893, l'opera sia posteriore alla data che porta, del 1505; ci pare anzi molto strano che oggi si dia così scarsa attenzione a questo, che è uno dei più antichi esempi della diffusione della ritrattistica düreriana. Una saggia ripulitura rivelerebbe sicuramente nel ritratto qualità più notevoli di quelle che oggi non appaiano. È bene ricordare quel che ne riferiva il Cicerone del 1869 (v. Zahn) e cioè che il Waagen lo riteneva un autentico Dürer, probabilmente il ritratto del Pirkheimer. Il « Cicerone » aggiunse all'uopo un'apposita parentesi che dice: « In der Gallerie Borghese, Saal XII, Nr. 37, ein schönes Männerporträt von 1505, nach Waagen's Vermuthung das Bildniss Pirkheimers ». L'edizione del 1879 (v. Bode) aboliva il passo, e da quel tempo l'opera cadde in dimenticanza. A noi il ritratto in parola sembra tutto affine di qualità e di stile ad altro, molto Düreriano, datato dello stesso anno, nel Palazzo Arcivescovile a Kremsier (pubblicato, con qualche riserva, dal Dott. Benesch, nella rivista *Pantheon*, gennaio 1928, p. 23, 24, come opera del maestro; con l'aggiunta, tuttavia, di una nota redazionale che suppone piuttosto trattarsi di un'opera primitiva di Hans von Kulmbach).

290. ANNIBALE CARRACCI, *San Francesco.*

291. DAVID TENIERS IL GIOVINE, *Bevitori.*

292. [CORNELIO POELENBURGH], *La pesca dei coralli.* Nel 1870 (Barbier de Montault) (B. 37), attribuito a Lavinia Fontana. Dal Voss, in un primo tempo (B. 85), ascritto a Federigo Zuccari,

Fig. 42. — Roma, Gall. Borghese (n. 287)
SCUOLA DEL DÜRER: Ritratto del 1505.

Fig. 43. — Roma, Gall. Borghese (n. 293)
JACOPO ZUCCHI: Allegoria della Creazione.

più tardi, giustamente, a *Jacopo Zucchi* (B. 102) sulla scorta della descrizione del Baglione (B. 4).

293. [JAN BREUGHEL], *Allegoria della creazione* (fig. 43). Anche questa, sebbene non avvertita dal Voss, opera caratteristica di *Jacopo Zucchi*.

294, 300, 303. SCUOLA DI RAFFAELLO, Frammenti di affreschi, provenienti dal villino cosiddetto di Raffaello: 1° *Gli arcieri;* 2° *Doni a Vertunno e Pomona;* 3° *Le Nozze di Alessandro e Rossane*. Discussi largamente dal Cavalcaselle, dal Morelli, etc.

295, 301. [ARCANGELO RESANI]. *Quadro di animali* e *Natura morta*. Opere scarsissime, certamente inferiori al grado del Resani.

296, 299. Vedi ai nn. 38 e 47. (*Grimaldi*).

297. [PROSPERO FONTANA (attrib. a)], *Sacra Famiglia*. Di un *manierista salviatesco*.

298. RAFFAELLO MOTTA DETTO RAFFAELLINO DA REGGIO, *Tobia e l'Angelo*.

302. [SCUOLA DEI CARRACCI], *Sepoltura di Cristo*. Nessuna relazione coi Carracci, opera di *manierista romano* della cerchia del Sermoneta.

304. [BATTISTA DI DOSSO], *Diana e Calisto*. Certamente di *Dosso Dossi,* come già affermava il Morelli (B. 59), e come ha riconfermato il Venturi (B. 78). Sec. il Berenson (B. 73), collaborazione dei fratelli.

305. SCUOLA DI FRA' BARTOLOMMEO, *La Vergine col Bambino e San Giovannino*. Opera della *cerchia del Granacci e di Ridolfo*.

306, 340. CARLO DOLCI, *Il Salvatore, La Vergine Addolorata*.

307. [ALESSANDRO TURCHI], *Cristo nel Sepolcro*. Di dubbia ascrizione anche per causa dei guasti e l'annerimento.

308. [CAV. D'ARPINO], *Decollazione del Battista. Di scuola,* o *copia* da una composizione d'arpinesca.

309. [GIROLAMO MUZIANO], *Gesù portacroce s'incontra con Maria*. Come attestavano gli antichi (Manilli, p. 70) l'opera nobilissima è del periodo estremo di *Sebastiano del Piombo*.

310. FRA' BARTOLOMMEO E MARIOTTO ALBERTINELLI, *Sacra Famiglia*. Opera debole sebbene contrassegnata dal monogramma del convento di San Marco e dalla data 1511. Dal Cavalcaselle (B. 34) assegnata all'aiuto Fra Paolino, dal Morelli (B. 59) a Mariotto.

311. [DOSSO DOSSI], *Una donna con due vecchioni e un giovine* (fig. 44). Già attribuita a Giorgione; dal Venturi (B. 52) al Dosso; dal Berenson (B. 73) e dal Bernardini (B. 84) al Cariani. La composizione nobilissima e, purtroppo, assai guasta, ci sembra tradire un *prototipo* direttamente *tizianesco* verso il 1520.

Fig. 44. — Roma, Gall. Borghese (n. 311) - DERIVAZIONE TIZIANESCA: Scena di seduzione.

312. [PIETRO DANDINI], *Sacra Famiglia.* Nessun legame col Dandini. Recentemente, ma ancora a torto, riferita dal Voss (B. 125) a G. D. Cerrini. Per noi di *scuola romano-bolognese verso 1630;* la pochezza dell'opera non importando una ulteriore definizione.

313. SCIPIONE PULZONE, *Sacra Famiglia.*

314. [SCUOLA DEI CARRACCI], *Madonna col Bambino lattante.* I rapporti della composizione con un noto disegno raffaellesco del Louvre vennero additati dal Venturi (B. 52) e dal Voss (B. 85); ma si può aggiungere che in questo caso il traduttore in pittura è stato, palesemente, *Ventura Salimbeni.*

315. [SCUOLA VENEZIANA], *Testa del Battista.* Più probabilmente *lombarda,* derivando, se anche affatto volgarmente, da moduli del leonardismo.

316. [BARTOLOMMEO SCHEDONI] *Madonna con Bambino.* Secondo il dott. Moschini (B. 151) di scuola dello Schedoni, per noi di una generazione almeno anteriore, e di *scuola provinciale emiliana;* mostra relazioni con l'Anselmi, col Setti, col Tinti.

317. LUCA CAMBIASO, *Venere e Adone.*

318. CARLO DOLCI, *Madonna col Bambino.*

319. SCUOLA DI PAOLO VERONESE, *L'Annunciazione.* Buona cosa di bottega del maestro.

320. [GIROLAMO SICIOLANTE], *Madonna col Bambino e San Giovannino.* Nessuna relazione col Siciolante. Altrettanto poco resiste l'attribuzione, proposta dal Voss, a Raffaellino del Colle (B. 125). È da notarsi come nel viso e nella mano della Madonna il tipo si trasformi curiosamente di raffaellesco in bronzinesco, anche per la materia, stupendamente marmorea; la opera potrebbe esser dunque di mano *di un fiorentino,* appoggiatosi, iconograficamente, al motivo ben noto di Giulio Romano.

321. [VALENTIN], *Gesù alla colonna.* Oggi, con l'ascrizione da noi proposta (B. 109), e subito accolta dal Cantalamessa, al *Baglione.*

322, 323. [GIORGIO VASARI], *Lucrezia, Leda.* L'attribuzione del Voss (B. 125) è a Francesco Brina; ma ci pare più calzante quella che, secondo mi viene riferito dal dott. Antal, avrebbe proposto il Gamba, a *Michele di Ridolfo.*

324. [FRANCIABIGIO], *Venere con due amorini.* Anticamente ascritta ad Andrea (Manilli, B. 6), poi al Beccafumi (Platner, 1842); dal Voss (B. 125) al Puligo. Ma è certamente esatta l'attribuzione del Berenson, ad Andrea del *Brescianino.*

325. [BARTOLOMMEO MANFREDI], *Un vecchio mendicante.* Probabilmente opera del primo tempo romano del *Baburen.* Vedi la « precisione » IV.

326. LUCA CRANACH, *Venere.*

327. [GIROLAMO MUZIANO], *Un profeta.* Non del Muziano. Probabilmente di un tardo *manierista lombardo,* sul gusto dei « Fiammenghini ».

328. [A. DEL SARTO], *La Maddalena.* Comunemente dai conoscitori attribuita al *Puligo,* sebbene l'eccellenza della qualità abbia recentemente indotto il Venturi a rinverdire la vecchia assegnazione ad Andrea (B. 129) che troviamo ripetuta anche nel volume IX della Storia dell'Arte (B. 147).

329. [PIERO DI COSIMO], *Il giudizio di Salomone.* L'attribuzione, che spetta al Morelli, non ha mai pienamente convinto. (Vedi Ulmann, Jahrb. Prussiano, 1896, p. 51). Il Venturi (Storia, VII, I, 713) lo attribuisce a un garzone di lui « che avrebbe dipinto anche il quadro 3677 di Vienna, sotto il nome del Bugiardini ».

330. [NICCOLÒ CIRCIGNANI], *Sacra Famiglia.* Dal Voss bene restituito al *Roncalli* (B. 125), confuso talora col Circignani, per l'equivocità del soprannome, tolto per entrambi dallo stesso luogo d'origine, il borgo delle Pomerance in Toscana.

331. COPIA DA ANDREA DEL SARTO, *La Vergine col Bambino e alcuni angeli.* Dal quadro n. 384 di Madrid, annota il Venturi. Ma le deviazioni formali ci parrebbero denotare la mano del *Brescianino.*

332. [SCUOLA FIORENTINA], *Madonna col Bambino e, nel fondo, San Giuseppe e San Giovannino.* Oggi indicata, nella tabellina, come opera del Beccafumi. Per noi esempio giovanile del *Rosso Fiorentino.* Vedi la « precisione » XV.

333. [GIULIANO BUGIARDINI], *Madonna col Bambino e San Giovannino.* È soltanto una *copia da Andrea.*

334. ANDREA DEL SARTO, *Sacra Famiglia.* Firmata col monogramma. Ingiustamente messa in dubbio dal Morelli, e, recentemente, omessa anche dal Venturi nella sua Storia (B. 147). Circa la data, si veda la « precisione » XIV.

335. [SCUOLA DI FRA' BARTOLOMMEO], *La Vergine, San Anna, Gesù e San Giovannino.* Dipinto bellissimo, sicuramente di un primo artista. Non ci pare impossibile ch'esso debba rientrare nella forma giovanile del *Pontormo,* sotto l'impero di Fra' Bartolommeo e di Piero di Cosimo; al quale ultimo, con l'interrogativo, venne ascritto dal Berenson (B. 56).

336. [GIULIANO BUGIARDINI], *Madonna col Bambino e San Giovannino*. Attribuzione del Morelli. Ma è opera giovanile di *Andrea del Sarto*, come ha già proposto il Berenson (B. 56). Verso il 1514. Vedi il testo della « precisione » XIV.

337. [ANGELO BRONZINO], *Cleopatra*. Attribuzione, non del tutto soddisfacente, del Morelli. Noi non riconosciamo neppure la identità di mano col n. 75, pensato senza dubbio come riscontro a questo, ma sicuramente d'epoca più tarda.

338. FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACHIACCA, *Madonna col Bambino*. Non del Bachiacca, cui è attribuito anche nei cataloghi del Berenson (B. 56). Forse opera giovanile del *Puligo*.

339. [LUCA CAMBIASO], *San Girolamo*. Ora, nella tabellina, Francesco Trevisani. Ma neanche col Trevisani il dipinto ha relazione. Di tardo, mediocre barocco accademizzante romano, simile a *Ludovico Gemignani*, e, tuttavia, a lui inferiore.

340. Vedi al n. 306.

341. [SIMONE CANTARINI], *San Sebastiano* (fig. 45). Opera significativa di *Domenico Passignano*.

342. [LUDOVICO CARRACCI], *Testa di vecchio*. Di bella qualità. Probabilmente di *Annibale* ne' suoi anni bolognesi.

343. PIERO DI COSIMO, *Madonna col Bambino, San Giovanni e Angeli musicanti*. Guasta ma certamente autografa. Il Venturi (VII, I, 713) la disse imitazione antica dal quadro dell'Eremitaggio a Pietroburgo, ma, come nota L. Venturi (Arte, 1912, p. 127), si ricredette subito.

344. [FRANCESCO ALLEGRINI], *Battaglia*. L'opera è firmata in basso, a destra, sur un sasso: *Gasparo Celio del habito di Cristo F.*; e poichè la data del cavalierato al Celio cade intorno al 1610-12 si può indurre che il quadro è certamente dopo quegli anni. Le opere del Celio sono oggi così rare, che questa torna utile per formarsi un idea delle sue tendenze d'arte; legate, come si vede, al focoso manierismo d'Arpinesco, ma con impasto anche più grasso, così da rammentare la trasformazione che i modi del Cesari subirono nel manierismo macchiettistico di certi napolitani, quali il Corenzio e il Compagno.

345. [LAURI FILIPPO], *Un conflitto navale*. Nessun rapporto col Lauri. *Opera fiamminga* circa la metà del '600.

346. SASSOFERRATO, *Copia delle « Tre età » di Tiziano*, nella quadreria di Bridgewater. Il Montelatici (B. 16) nel 1700, citando il quadro come copia, non fa cenno che lo si tenesse di mano del Sassoferrato (p. 297); l'attribuzione compare nel Platner (1842).

347. « GAROFOLO », *La Conversione di San Paolo*. Datata 1545.
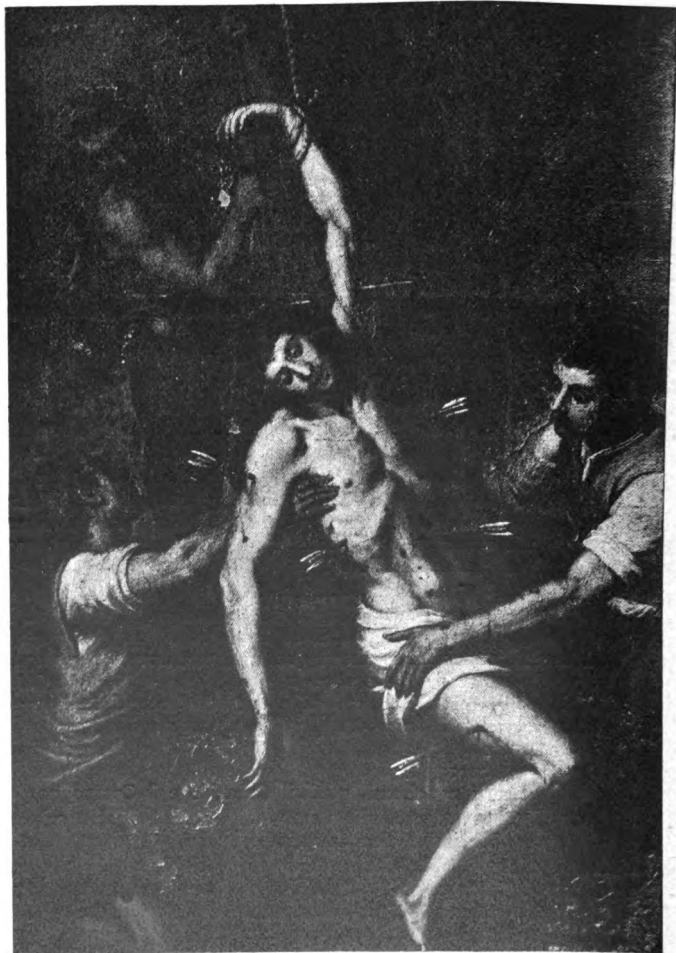
Fig. 45. — Roma, Gall. Borghese (n. 341)
DOMENICO PASSIGNANO: Mart rio di S. Sebastiano.

348. [SANDRO BOTTICELLI], *Madonna col Bambino, San Giovanni e Angeli. Di bottega.* Probabilmente il quadro che già nel 1700, appare sul catalogo del palazzo di città, dato dal Rossini (Mercurio Errante, p. 47), col nome del Ghirlandaio. Ammesso dal Cavalcaselle (B. 34), giustamente escluso dal Morelli (B. 59).

349. DOMENICO PASSIGNANO, *Sepoltura di Cristo.*

350. [LUCA GIORDANO], *Il Martirio di Sant'Ignazio vescovo.* Già sul principio dell'ottocento si designava come opera fatta dal Giordano ad imitazione del Ribera. Ma era una spiegazione di comodo, che, nella fattispecie, non convince. La pittura non rivela affatto la mano, sebbene trasformista sempre riconoscibile, di Luca; le maggiori relazioni sono invece con *Agostino Beltrano* e con *Cesare Fracanzano.*

351. [MARCELLO VENUSTI], *Cristo in Croce, la Vergine e San Giovanni* (fig. 46). Opera sicura di *Gerolamo Siciolante da Sermoneta;* e l'unica autografia di lui, in galleria, dove tant'altre gli sono ascritte fuor di ragione.

352. SCUOLA FIORENTINA, *Natività.* Nel Berenson l'attribuzione, veramente inaudita, a Girolamo di Benvenuto (B. 57). L'opera è sicuramente di mano fiorentina; ma, come già osservava il Venturi, tutta dozzinale; in senso lato, di cerchia ghirlandaiesca. Anticamente era ascritta ai Pollaiolo (Rossini, « Mercurio Errante », 1700, p. 47, e così nelle guide fino alla metà dell'800). Nel 1896 l'Ullmann (B. 55) notò che è della stessa mano che la Natività fra Santi, in San Lorenzo a Firenze: forse Jacopo del Tedesco, propone ora il de Francovich (1927) (B. 150).

353. SALVATOR ROSA, *Una Battaglia.* Opera autentica e di buona qualità.

354. PAOLO BRIL, *Un porto di mare.* È già citato dal Manilli nel 1650 (p. 90): « quadro grande con un porto e molti vascelli ».

355. [SASSOFERRATO], *Copia della « Fornarina »* della Galleria Barberini. Nessuna ragione di ascrivere al Sassoferrato, come il Mündler per primo propose (Cicerone 1869) (B. 34), questa copia eccellente e, senza fallo, cinquecentesca: per la quale, anzi, la vecchia attribuzione a Giulio Romano ci pare molto più accosta al vero.

356. CAV. D'ARPINO, *Cattura di Cristo.* Quadro più volte replicato.

357. SIMONE CANTARINI, *San Giovanni Battista.* Oggi reca il nome del Desubleo che non fu seguace del Cantarini; alla vicinanza del quale appartiene invece, fuor d'ogni dubbio, questo dipinto; come dimostra anche la caratteristica riduzione tonale dei colori ad un effetto quasi dicromico.
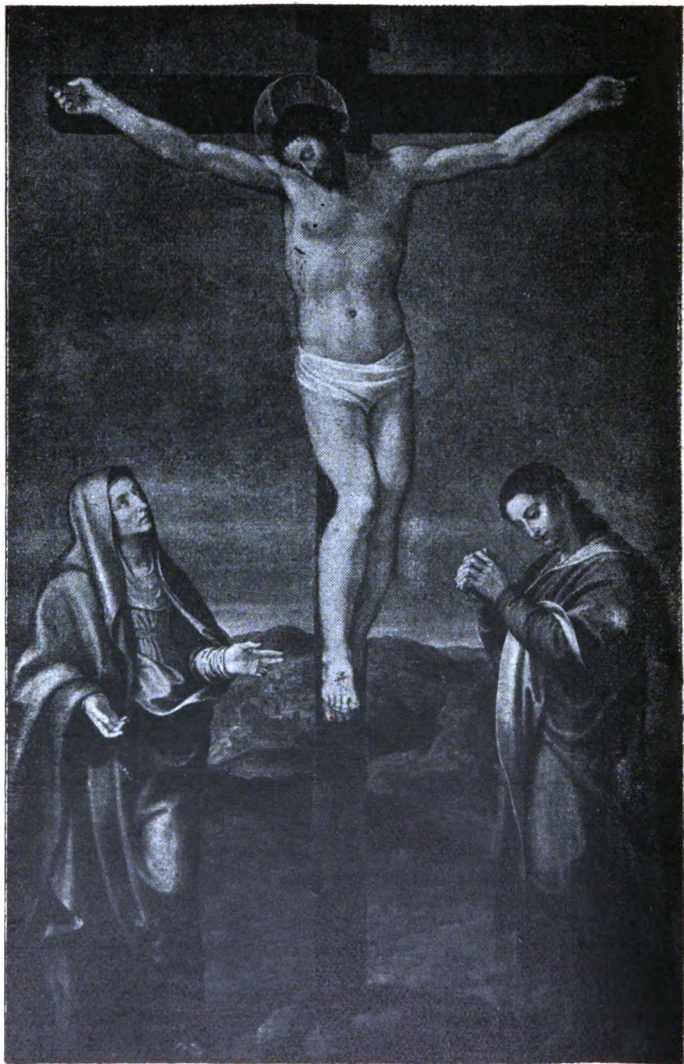
Fig. 46. — Roma, Gall. Borghese (n. 351)
GEROLAMO SICICLANTE: Crocefisso tra Maria e Giovanni.

358. [COPIA DA RAFFAELLO, *Madonna col Bambino*].
359, 363. [GIOACCHINO PATINIER], *Paesi*. Non del P. ma di una generazione più tarda. Affini ai modi di M. Walckenborch. Vedi anche ai n. 316 e 384.
360, 362. [ABRAMO MIGNON], *Fiori*. Attribuzione più che dubbia.
364. PIETRO BERRETTINI DA CORTONA, *Ritratto di Giuseppe Ghislieri*.
365. [NICCOLÒ CIRCIGNANI], *Sacra Famiglia*. Anche questa al pari del n. 330, riconosciuta rettamente dal Voss (B. 124) alla mano di *Cristoforo Roncalli*.
366. [SCUOLA FIORENTINA], *Madonna col Bambino e San Giovanni*. Opera di *scuola lombarda*, non fiorentina. Rapporti evidenti con Cesare Magni. Quanto al San Giovannino, esso si dimostra aggiunto almeno un secolo dopo.
367. SCUOLA DEL PERUGINO, *Madonna col Bambino*. Al Cavalcaselle rammentava il Bertucci. Mediocre.
368. [COPIA DA RAFFAELLO], *La Sacra Famiglia*. Ora meglio definita: « Copia libera » da *Fra' Paolino da Pistoia* ».
369. RAFFAELLO, *Deposizione*. Firmata e datata nel 1507.
370. [GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA], *Madonna col Bambino, San Elisabetta e San Giovannino*. Ascrizione da respingersi. Debole derivazione anonima da modelli di Giulio Romano.
371. [SCUOLA FIORENTINA], *Ritratto d'ignota con gli attributi di Santa Caterina*. Per la nostra attribuzione a *Raffaello* della superstite porzione originale di questo dipinto, vedi il testo della « precisione » XVII. Le osservazioni del Cantalamessa e nostre sulle aggiunte patite dal quadro hanno già ricevuto buona conferma da un primo assaggio di restauro.
372. [SCUOLA FIORENTINA], *Madonna col Bambino*. Debole produzione, in qualche rapporto col Pacchia.
373. [COPIA DA GIULIO ROMANO, *Madonna*. Dalla Madonna « della Perla »].
374. [GIULIO ROMANO], *Madonna col Bambino e San Giovannino*. Per noi, derivazione.
375. [SCUOLA UMBRA], *La Pietà fiancheggiata da Santi* (fig. 47). Opera certa di *Andrea del Sarto* giovane. Vedi il testo della « precisione » XIV.
376. ANDREA SACCHI, [*Ritratto di Orazio Giustiniani*]. È invece, come ha dimostrato il dott. Incisa della Rocchetta (B. 143), il ritratto di mons. Clemente Merlini, auditore di Rota.
377. [FIORENZO DI LORENZO], *Cristo in Croce fra i SS. Cristoforo e Girolamo*. Nel primo Ottocento ascritto al Crivelli. Dal Cavalcaselle, seguìto dal Venturi, a Fiorenzo di Lorenzo. Più tardi il Venturi rimutò l'ascrizione nell'altra al Perugino gio-

Fig. 47. — Roma, Gall. Borghese (n. 375) - ANDREA DEL SARTO: Pietà.

vane; il Berenson si tenne alla vecchia attribuzione; per noi è valida quella, che ci pare acutissima, del Morelli: al primo tempo del *Pintoricchio*.

378. CAV. D'ARPINO, *Il Ratto d'Europa*.

379. [GIULIO CLOVIO], *Il Salvatore*. Per noi, un caratteristico *Marcello Venusti*. Ancora nel 1870 (Barbier de Montault) il quadro aveva il suo riscontro in altro con una mezza figura della Vergine.

380. [BENEDETTO LUTI], *L'Annunciazione*. Di un secolo anteriore al Luti, e, più precisamente, di un *manierista* influenzato dal Barocci. Anche dal monografista del Luti, dott. V. Moschini, l'opera è stata esclusa dal catalogo dell'artista (B. 136).

381. SCIPIONE PULZONE, *La Vergine offre al Bambino una rosa*. Il Venturi (B. 52) ricorda una replica di questo quadro a Madrid.

382. « SASSOFERRATO », *Madonna col Bambino*. Ha copiato liberamente da Raffaello.

383, 385. SCUOLA FIAMMINGA, *Frutti*.

384. [HERRI MET DE BLES, DETTO IL CIVETTA], *Paese*. Probabilmente della stessa mano dei n. 359 e 363.

386. COPIA ANTICA DAL PERUGINO, *San Sebastiano*. Da gran tempo si notava che questo quadro fosse molto inferiore all'esemplare già nella Galleria Sciarra, poi al Louvre. Oggi si considera replica.

387. SCUOLA DI GIULIO ROMANO, *Sacra Famiglia*. (Ora in Urbino).

388. [GIROLAMO SICIOLANTE DA SERMONETA], *Madonna col Bambino e San Giovanni*. Anche questa di un *seguace di Giulio Romano* senza particolari rapporti col Sermoneta.

389. [COPIA DA GIULIO ROMANO, *Madonna col Bambino*. Opera senza importanza].

390. G. B. BENVENUTI DETTO L'ORTOLANO, *Deposizione*. Sulla quale già il Mündler (1869) (B. 35) aveva condotto la distinzione fra l'Ortolano e il Garofolo, che il Morelli poco dopo pretendeva di annnullare.

391. CAV. D'ARPINO, *Tullo Ostilio contro i Veienti*.

392. MARCELLO VENUSTI, *Sacra Famiglia*.

393. SCUOLA DI GIULIO ROMANO, *Madonna col Bambino*.

394. [SCUOLA PERUGINESCA], *San Sebastiano, a mezza figura*. Opera mediocre di *scuola bolognese*, sotto l'azione umbra.

395. [SCUOLA PERUGINESCA], *Cristo alla Colonna*. Oggi reca l'iscrizione esatta al nome di *Lorenzo Costa*. Nel Berenson (B. 73), quella, curiosissima, ad Andrea Solario.

396. ANTONELLO DA MESSINA, *Ritratto d'ignoto*. Un tempo attribuito al Bellini. Restituito ad Antonello dal Mündler (B. 35) che lo supponeva autoritratto. Il Cavalcaselle, notando come sia stata tagliata in basso la parte del parapetto col cartellino, propose, con molta verisimiglianza, di identificarlo con quello rappresentante Michele Vianello, già datato 1475, visto dal Michiel in casa Antonio Pasqualino.

397. [PIETRO PERUGINO], *Ritratto d'uomo*. Oggi dai più, e a buon diritto, dopo la saggia ripulitura condottane dal Cavenaghi nel 1911 (vedi, Arte 1912, 70) ritenuto di Raffaello, cui venne ascritto già dal Morelli (B. 59). Il Mündler (B. 35) lo aveva però già riferito al Perugino, rettificando la più antica attribuzione allo Holbein.

398. TADDEO ZUCCARI, *Cristo morto ed Angioli con torce accese*. Manilli, 1650: « Una Pietà con quattro angioli in piedi ». La citazione che di quest'opera fa il Vasari è stata prodotta dal Venturi (B. 52). È, per una svista, crediamo, che il Voss, nella sua « Pittura del tardo Rinascimento » ha omesso d'indicare un'opera così capitale di Taddeo, mentre, per converso, si lamenta che dell'artista quasi non si conservino quadri isolati. Per altro, l'attribuzione recentissima a Taddeo, di una opera nella Raccolta Spinelli a Firenze (vedi il Catalogo della vendita Pesaro, 1928) non ha ragion d'essere; il dipinto è certamente opera di Marco Pino.

399. [SCUOLA PERUGINESCA], *Ritratto già supposto di Raffaello*. Abbiamo già parteggiato altrove (Vita Artistica I, p. 21) per la ascrizione avanzata dal Cavalcaselle a *Ridolfo Ghirlandaio*. L'opera, un po' guasta, ma non al punto che altri pretende, avrebbe bisogno d'esser rimessa in pristino.

400. [COPIA DELL'AUTORITRATTO DI RAFFAELLO. Dal quadro degli Uffizî].

401. [SCUOLA DEL PERUGINO], *Madonna col Bambino*. Ora con buona ragione attribuita al maestro. Al Venturi avrebbe ricordato Marco Meloni (1921) (B. 128).

402. [COPIA DAL PERUGINO, *S. Maria Maddalena*. Dal dipinto Pitti, n. 42].

403. FEDERICO BAROCCIO, *San Gerolamo*. Firmato.

404. [GEROLAMO MUZIANO, *San Girolamo*. Non del Muziano, ma di un manierista difficilmente determinabile, forse fiammingo; qualche rapporto con *Venceslao Coeberger*].

405. GIO. MARIA MORANDI, *La morte della Vergine*. « Modello » per il quadro grande di Santa Maria della Pace, a Roma.

406. [VALENTIN], *Il ritorno del figliuol prodigo.* Sulla scorta di una antica ascrizione del Manilli (B. 6) proposto da L. Venturi (B. 78) per il nome di *G. B. Benci.* Dice il Venturi che non si conoscono altre citazioni di opere del Benci; per altro, il pittore è citato ripetutamente nelle guide dell'Aquila. Soltanto il confronto con le opere d'Abbruzzo potrà decidere sulla attendibilità dell'identificazione. Una copia antica del quadro Borghese è nella sagrestia di S. Pietro in Vincoli.

407. LUDOVICO CIGOLI, *San Francesco orante.*

408. [JACOPO CARRUCCI DETTO IL PONTORMO], *Ritratto di un cardinale.* L'attribuzione al Pontormo, dovuta al Morelli (B. 59), non è tanto incrollabile come par credere la critica moderna. Il dipinto importa d'essere nuovamente discusso, sembrandoci che maggiore intelligenza dell'opera fosse nella vecchia attribuzione del Cavalcaselle (B. 34) a *Pierin del Vaga.* L'opera è certamente di un raffaellista d'ambiente romano. Se, come avanza il Venturi (B. 52), il rappresentato è il Cardinale Marcello Cervini degli Spannocchi, la data dell'opera si aggirerebbe intorno il 1540-45. Anticamente era ascritta a Raffaello e nel 1842 il Platner proponeva di attribuirla ad Andrea del Sarto.

409. SCUOLA DEL GAROFOLO, *Sacra Famiglia.* Secondo il Berenson, autentico Garofolo.

410. [CAV. D'ARPINO], *Gesù flagellato alla colonna.* Reca oggi il nome del Calvaert proposto da L. Venturi; ma il Calvaert non fu mai Tibaldesco a questo segno; è dunque più probabile l'attribuzione al *Samacchini* per un'opera così schiettamente bolognese.

411. [ANTONIO VAN DYCK], *La Deposizione.* Oggi bene riconosciuta come opera del secondo periodo romano di *P. P. Rubens* (B. 122). Attribuita al Van Dyck anche nel 1842 dal Platner.

412. [DOMENICO FETI], *La madonna col Bambino, San Giovanni e Santa Elisabetta.* L'opera è probabilmente la stessa che sui primi dell'Ottocento portava con miglior fondamento il nome di Pierin del Vaga (vedi Platner, 1842). È, ben s'intende, più tarda di Pierino, perciò *della seconda metà del cinquecento.* Ma risente ancora de' suoi modi, e perciò nulla può tenere del Feti. La S. Elisabetta rammenta in qualche modo il Muziano.

413. COPIA DA RAFFAELLO, *Ritratto di Giulio II.* Buona copia antica, di mano veneziana, secondo il Venturi (B. 52). Il Cavalcaselle si asteneva da una definizione precisa (B. 46).

414. BERNARDINO CESARI, *Diana e Atteone*. Come dichiara la scritta sul dipinto, copia di Bernardino da un esemplare del fratello, noto difatti attraverso repliche, per esempio al Louvre. Quadro già citato dal Manilli (1650) a p. 109.

415. PELLEGRINO TIBALDI. *L'Adorazione dei pastori con angeli e una Sibilla*. Firmata e datata a ventidue anni, nel 1549.

416. INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA, *Ritratto muliebre*. Acuta attribuzione del Venturi (B. 52), che prevalse su quella del Morelli (B. 59) a Girolamo da Carpi.

417, 419. [SCUOLA FIAMMINGA, *Paesi*. Minuscole bagattelle, prive d'ogni importanza artistica].

420. SCUOLA DI GIULIO ROMANO, *San Giovanni Battista*. Buona derivazione antica dall'originale raffaellesco degli Uffizî; secondo il Cavalcaselle (B. 47), di mano ferrarese (Raffaello, III, 241).

421. MARIOTTO ALBERTINELLI, *Il Salvatore*.

422. MARCELLO VENUSTI, *Pietà con due angeli*. Vedi l'articolo del Bernardini (B. 98).

423. [DOMENICO PASSIGNANO], *Gesù nel sarcofago con angeli ai lati*. Attribuzione incerta. Forse del *Ciampelli*, come s'è già detto nel testo della « precisione » III.

424. COPIA DA RAFFAELLO. *La Madonna di Casa d'Alba*.

425, 427, 440, 442. FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACHIACCA, *Storia di Giuseppe Ebreo*. Attribuzione del Morelli.

426. SCUOLA BELLINESCA, *Ritratto del Petrarca*.

428. COPIA DA GIULIO ROMANO, *Madonna col Bambino e San Giovanni*.

429. SCUOLA DI BERNARDINO LUINI, *Sant'Agata*. Copia dal Luini secondo il Morelli.

430. [SCUOLA FIORENTINA], *Cristo giovinetto*. Ora, con migliore approssimazione, a scuola di Bartolommeo Montagna; ma è un *Montagna* genuino, verso il 1500.

431. [ALESSANDRO TIARINI], *Cristo deposto*. Squisito bozzetto di *Marc'Antonio Bassetti*, veronese. Vedi il testo delle « precisioni ». Per una migliore intelligenza del Bassetti, pubblichiamo qui riproduzioni anche della pala citata di Schleissheim (fig. 48) verso il 1616 e di una « Presa di Cristo » da noi rinvenuta recentemente in una collezione milanese (fig. 49).

432. DOMENICO PULIGO, *Sacra Famiglia*.

433. LORENZO DI CREDI, *La Vergine col Bambino e San Giovanni*.
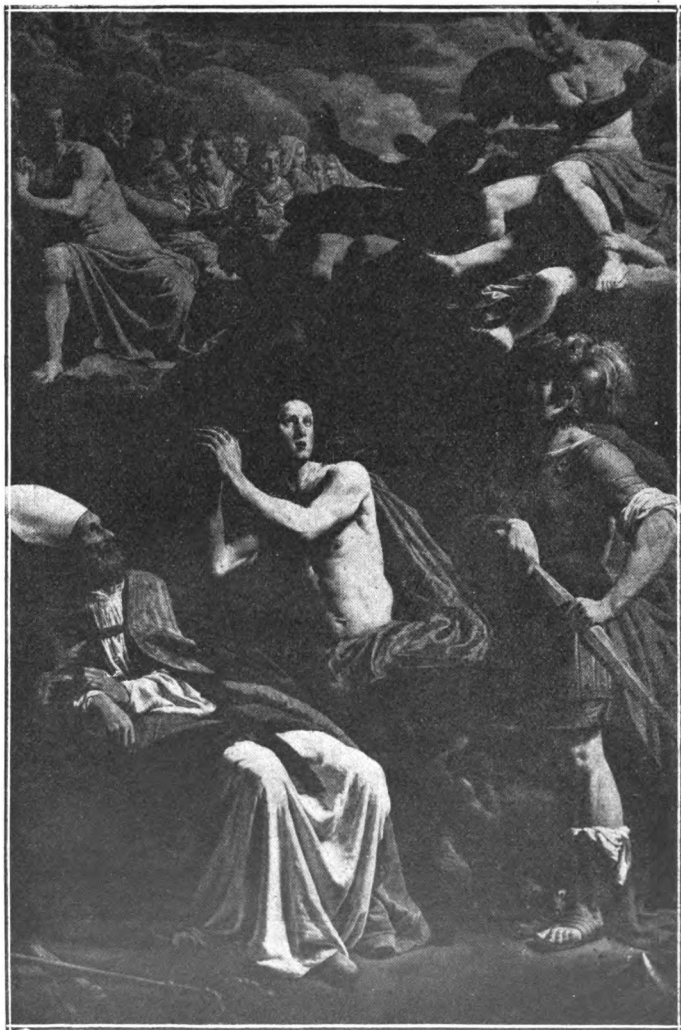
Fig. 48. — Schleissheim, Galleria - M. A. BASSETTI: Martirio di S. Vito.
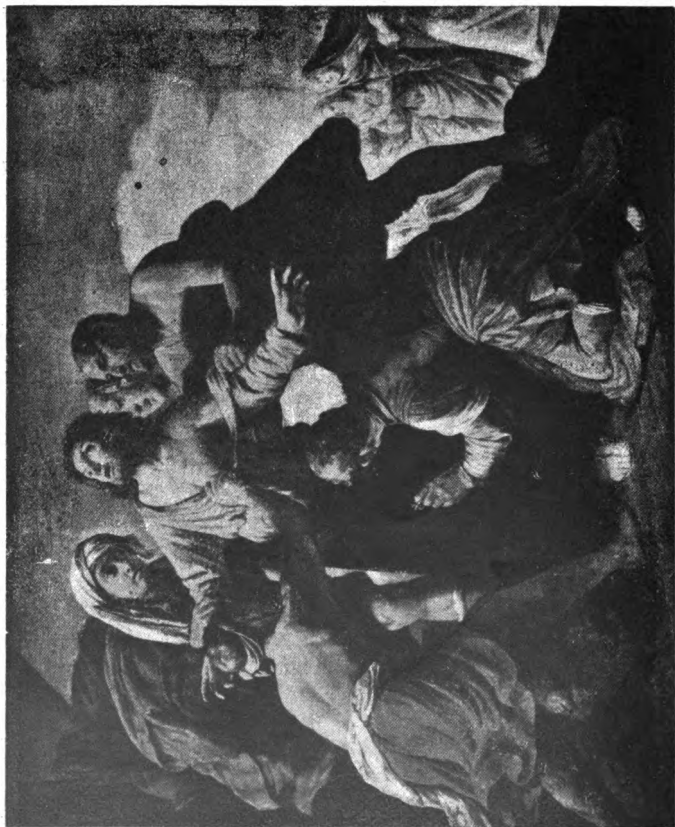
Fig. 49. — Milano, Collezione privata - M. A. BASSETTI: Cattura di Cristo.

434. [SCUOLA DI LEONARDO], *Leda*. Il Venturi esclude giustamente anche il nome del Sodoma proposto dal Morelli (che più tardi si ravvide) per quest'opera grossolana. Nel 1700 (Rossini, Mercurio Errante), era attribuita allo stesso Leonardo. Per la bibliografia sulle varie redazioni dalla Leda leonardesca vedi: P. d'Ancona (B. 128).

435. MARCO D'OGGIONO, *Il Redentore*. Un tempo attribuito a Leonardo; dal Burkhardt al Salaino; la retta definizione è del Frizzoni (Cicerone, 1869, B. 35).

436. [COPIA DAL PERUGINO, *Ritratto supposto di Alessandro Braccesi*].

437. LAVINIA FONTANA, *Gesù Dormente*. Rappresentanza eccellente di questa pittrice.

438. INNOCENZO DA IMOLA, *Madonna col Bambino e i SS. Antonio e Gerolamo*.

439. [SCUOLA DEL VERROCCHIO], *Adorazione del Bambino*. Eccellente opera giovanile di *Fra Bartolommeo*. Vedi la « precisione » VI.

441. [OTTAVIO LEONI], *Ritratto muliebre*. Non del maestro.

443. MICHELE DI RIDOLFO, *Madonna col Bambino e S. Giovannino*. Attribuzione del Cavalcaselle (Raffaello, III, 405, B. 47). Secondo il Morelli (B. 59), Bugiardini; nei cataloghi del Berenson figura contemporaneamente al nome del « Bugiardini (?) » e a quello del Pacchia, col quale ultimo non ha certamente alcun legame.

444. ANGELO BRONZINO, *San Giovanni Battista*. Firmato. Curiosamente commentato dal Raguenet nel 1702 (B. 18).

445. [SCUOLA DI GIOVANNI BELLINI ed ora VITTORE BELLINIANO], *Ritratto di giovane*. Con la data del 1510, preziosissima per la cronologia della prima attività del *Palma Vecchio*, cui l'opera di certo appartiene. Vedi la « precisione » VII.

446. SCUOLA VENEZIANA, FINE DEL SEC. XV, *Ritratto virile*. Dal Cantalamessa (B. 116), attribuito al Mansueti, cui l'opera, ad onta dei guasti, indubbiamente sovrasta.

447, 448, 449. [COPIE DI SCUOLA FIORENTINA, *Ritratti*. Senza pregio].

450. SCUOLA VENEZIANA, *Ritratto muliebre*. Dal Cantalamessa (B. 117), illustrato come dello stesso Carpaccio, sebbene già il Venturi (B. 52) avesse rilevato che le troppe rabberciature non permettono una conclusione.

451. LUDOVICO MAZZOLINO, *Cristo e l'Adultera*.

452. [SCUOLA FIORENTINA DEL SEC. XVI, *Gesù Bambino*. Senza pregio].

453. [ATTRIB. A P. F. MOLA], *Testa giovanile. Opera cinquecentesca romana,* della cerchia di Perin del Vaga.

454. [SCUOLA FIORENTINA, *Ritratto virile.* Senza pregio].

455. CARAVAGGIO, *Davide con la testa di Golia.*

456. GIAMPIETRINO, *Madonna che allatta il Bambino.* Anticamente ascritta a Leonardo. Restituita al Giampietrino dal Frizzoni (Cicerone del 1869, B. 35).

457. [CAV. D'ARPINO], *Conversione di San Paolo.* Non del Cesari. Forse del battaglista e paesista *Filippo d'Angelo,* detto Filippo Napolitano, la cui vita si legge nel Baglione.

458. [GIULIANO BUGIARDINI], *Madonna col Bambino e San Giovanni.* Sicuramente del *Franciabigio,* verso il 1518; come, del resto, hanno riconosciuto anche il Morelli (B. 59) e il Berenson (B. 56).

459. G. A. BAZZI DETTO IL SODOMA, *Sacra Famiglia.* Al tempo del Della Valle che si pensava di scoprirla, l'opera aveva perso il nome del maestro, ma già il Manilli (B. 6, p. 79) citava in galleria una Madonna col Bambino del Sodoma.

460. [LUCIO MASSARI], *Una lezione d'anatomia.* Posto che il quadro sia bolognese, come sembra probabile, esso è certamente anteriore al Massari, e, piuttosto, vicino al suo maestro *Passarotti.*

461. ANDREA SOLARIO, *Cristo portacroce.* Firmato e datato a tergo, nel 1511; scritta autentica, della quale, a torto, dubitò il Bode (B. 111). Già restituito al Solario dal Mündler nel Cicerone del 1869 (B. 35).

462. G. A. BAZZI DETTO IL SODOMA, *Pietà.* Il Morelli e il Frizzoni credettero di essere primi a restituire questo quadro al Sodoma. Ma già nel Manilli (1650) si legge che da alcuni il quadro era attribuito a Leonardo, da altri al Sodoma.

463. FRANCESCO UBERTINI DETTO IL BACHIACCA, *Storia di Giuseppe Ebreo.* Restituzione del Morelli (B. 59).

464. [PERIN DEL VAGA], *Sacra Famiglia.* Attribuzione del Morelli (B. 59) seguìta del Berenson (B. 56), ma giustamente rifiutata dal Venturi. Forse copia antica.

465. [GIOACHINO PATINIER], *Paese con la fuga in Egitto.* Di imitatatori.

466. INNOCENZO FRANCUCCI DA IMOLA, *Sposalizio di Santa Caterina.* Non rintracciato.

467. [JACOPO DA PONTE], *Sepoltura di Cristo.* Derivazione.

468. DOMENICO PULIGO, *Madonna col Bambino e due angeli.*

469. [CAV. D'ARPINO], *Un guerriero.* Scuola di provincia veneta, del tardo Cinquecento.

470. [COPIA DAL LUINI], *La Vanità.* Non è propriamente copia, ma soltanto derivazione libera da una parte del quadro famoso, già nella Galleria Sciarra. Di altro leonardista indeterminabile, oggi senza fondamento sotto il nome di Francesco Melzi, per la somiglianza con la così detta Colombina a Pietroburgo, che pure rivela mano più luinesca, sebbene il Morelli l'attribuisse al Giampietrino: e per la affinità generica di questa seconda col Vertunno e Pomona di Berlino dove il Mariette lesse la firma del Melzi. Un'altra derivazione, simile a questa, è nel Museo di Blois.

471. [COPIA DA LEONARDO, *San Giovanni B.* Senza pregio].

472, 473. ERMANNO SWANEWELT, *Paesi.*

474, 477. [FEDERICO ZUCCARO, *Le tentazioni di Sant'Antonio Abate, La Visione di Sant'Agostino.* Bagattelle indegne di definizione].

475. [ATTRIB. A GIACOMO CALLOT, *Predicazione del Battista.* Ascrizione infondata. Opera senza valore].

476. JAN BRUEGHEL, *Le tentazioni di Cristo in un paese.*

481, 482, 488, 489. GIO. GUGLIELMO BAUR, *Vedute di Roma.*

483, 487. [JAN BRUEGHEL], *La lotta di Giacobbe con l'Angelo, Loth che fugge da Sodoma.* Nel Manilli (1650) detti semplicemente « di pittor fiammingo ». Sono, in galleria Borghese, gli unici quadri direttamente Elsheimeriani. Forse del seguace di Augsburg, *Iohann König.*

484. [SCUOLA UMBRA], *Madonna col Bambino e San Francesco.* Imitazione dell'ottocento.

486. [SIMONE CANTARINI], *Gli Evangelisti. Scuola romana del Secolo XVIII.* Simile a Michelangelo Ricciolini.

492. MARCELLO PROVENZALE, *Orfeo.* (Musaico). Firmato e datato nel 1615.

495. MARCELLO PROVENZALE, *Ritratto di Paolo V Borghese.* (Musaico). Firmato.

497. ANTONIO TEMPESTA, *Gesù salva Pietro dalle acque.*

498. MARCELLO PROVENZALE, *Madonna col Bambino.* Firmato e datato nel 1600.

499. ALESSANDRO TURCHI, *Cristo morto con la Maddalena ed angeli piangenti.*

500. ANTONIO TEMPESTA, *Adorazione dei Magi.*

501. ANTONIO TEMPESTA, *Il passaggio del Mar Rosso.*

502. ALVISE GAIETANI, *Mosaico dall'Addolorata di Tiziano.* Vedi al n. 63. Firmato e datato nel 16 7.

503. ANTONIO TEMPESTA, *Una caccia.*

506. Alessandro Turchi, *Resurrezione di Lazzaro*. Un quadro di tale argomento del Turchi è già citato nel Manilli (1650) a p. 106. Vedi la « precisione » VIII.

507. [Alessandro Turchi], *Resurrezione di Lazzaro*. È opera di *Pasquale Ottini*, veronese. Vedi la « precisione » VIII.

509. [Scuola del Van Dyck, *Adorazione dei Magi*. È copia senza pregio da una nota composizione rubensiana, non vandyckiana].

510. Scuola Romana fine del Sec. XVI, *Il Crocefisso con San Gerolamo orante*. È di un manierista simile a *Giacomo Rocca*.

511. Paolo Bril, *Paese*. Riconosciuto autografo da Ant. Mayer (B. 96) che lo assegna intorno al 1600.

513. [Attrib. a Pietro Brueghel], *Paese*. Più affine a Paolo Bril.

514. Leonardo (Scuola di), *Testa di Donna* (disegno a punta d'argento). Dal Morelli attribuito a Bernardino de' Conti (B. 59); dal Bode (B. 41) a Leonardo stesso; dal Müntz (B. 50) sospettato studio per la « Vergine d. Rocce »; dal Loeser, cui sembrava ripassato nei contorni, al Boltraffio (B. 58); dal Jacobsen (B. 82) al Maestro della Pala Sforzesca.

515. [Cav. D'Arpino], *Giove e Giunone*. È replica variata di *Annibale* da uno degli affreschi di Palazzo Farnese. Vedi la « precisione » XVIII.

516. [Abramo Mignon], *Fiori*. Attribuzione più che dubbia. Vedi ai n. 360 e 362.

517. [Attrib. al Callot, *Paese col Battesimo di Cristo*. Opera senza pregio. Vedi al n. 475].

518. Attrib. al Pulzone, *Ritratto di Cardinale*. Molto inferiore al grado del Pulzone.

519. Gio. Guglielmo Baur, *Prospetto del Palazzo di Villa Borghese*.

520. [Attrib. a Pietro Brueghel, *La presa di Gerusalemme*. Senza pregio].

521. Raffaele Vanni, *S. Caterina da Siena*. È dipinto di *Scuola fiorentina della prima metà del* '600.

523. [Scuola Fiorentina, *Ritratto supposto di Dante Alighieri*]. È invece copia tarda dal ritratto, detto di Pier Soderini, il cui migliore esemplare è riferito al Lotto.

524. [Scuola Bolognese, *S. Pietro*. Senza pregio].

525. Ermanno Swanewelt, *Paese*.

526. Scipione Pulzone, *Ritratto di Cardinale*.

527. [Francesco Vanni], *Le tre Grazie*. Non del Vanni ma di un *manierista romano* sui primi del '600. Già col nome del Vanni nel 1787 (Ramdohr).

528. Bonaventura Bisi detto il Padre Pittorino, *Adamo ed Eva*.

529, 531. [FILIPPO LAURI], *Giudizio di Paride. La Caccia di Diana.* Non appartengono al secentista Lauri, ma, palesemente, a un mediocre pittore del tardo '700.

530. [ATTRIB. A PIETRO BRUEGHEL, *Utensili.* Senza pregio].

532. [SCUOLA DEL SALVIATI], *S. Giovanni Battista.* Opera non spregevole in qualche relazione con Daniele da Volterra.

533. [GIACINTO BRANDI], *S. Pietro Piangente.* Non del Brandi; ma di *naturalista romano* lievemente riberesco e moliano, verso il 1640. Forse il San Pietro che nel 1870 (catalogo del Barbier de Montault) era attribuito al Mola.

534. [P. P. BONZI], *Satiro con frutti.* Vedi il testo della « precisione » XII. Portava nel catalogo del Venturi il n. 60. È opera di *Michelangelo da Caravaggio* il cui nome, del resto, portò per alcun tempo nell'Ottocento (Nibby del 1861), dopo quello di Ludovico Carracci (Fea, 1820, B. 29, e indicazione fidecommissaria del 1834 a tergo del dipinto).

535, 536. Numeri annullati che appartennero alla Madonna di Simone Martini, già in Galleria, oggi nel Museo di Palazzo Venezia.

537. SCIPIONE PULZONE, *Ritratto di donna.* Incerto tra il Pulzone e Lavinia Fontana. D'altronde guasto e con iscrizione rabberciata o falsa. Vorrebbe raffigurare Luisa Lucrezia Marainus (vedi Mariotti, B. 142).

538, 539. P. A. PATEL, *Paesaggi.* Uno di essi firmato e datato del 1687. Vedi: Cantalamessa, B. 76.

540, 541. ANTONIO CANAL, *Il Colosseo, La Basilica Giulia e Santa Francesca Romana.* Di quel tipo da cui si svolge l'arte del Bellotto. Vedi: Ashby (B. 145) che li attribuisce appunto al Bellotto; mentre l'Ozzola li assegnava (B. 105) al primo periodo del Canal. La distinzione tra un certo periodo del Canal e il Bellotto è, in verità, ancora da delucidare.

542. POMPEO BATONI, *Madonna col Bambino.* Vedi: D'Achiardi, B. 99.

543. [GIUSEPPE RIBERA], *S. Maria Egiziaca.* Copia parziale, malamente rabberciata, dallo splendido esempio del Ribera oggi nel Museo di Montpellier. Vedi D'Achiardi, B. 100.

544. GIUSEPPE RIBERA, *San Gerolamo.* Firmato. Vedi: D'Achiardi, B. 100.

545. G. LORENZO BERNINI, *Autoritratto.* Vedi: D'Achiardi, B. 100, ed anche B. 126.

546. Numero annullato.

547. G. G. SAVOLDO, *Tobiolo e l'Angelo.* Vedi: D'Achiardi, B. 100.

548. [SCUOLA VENEZIANA, *Veduta di rovine romane.* Opera senza pregio].

549. SIMONE CANTARINI, *Sacra Famiglia*. Vedi: Cantalamessa, B. 104.
550, 551. G. B. CASTIGLIONE, *Due soggetti pastorali*. Vedi: Cantalamessa, B. 104.
552. [POMPEO BATONI], *Ritratto del Metastasio*. Opera senza pregio, guastissima, e senza alcun legame col Batoni. Vedi: Cantalamessa, B. 114.
553. [CORRADO GIAQUINTO], *Annunciazione*. Non è del Giaquinto, ma di *autore napolitano*, affine al Diana e al Porretta di Arpino. Vedi: Cantalamessa, B. 116.
554. [ANDREA SACCHI], *Ritratto d'uomo*. Certamente del gruppo che, con buone probabilità, si attribuisce al *Bernini*. Vedi anche: Muñoz, B. 126.
555. [P. FR. MOLA], *Ritratto di ragazzo*. Del gruppo « berninesco » cui appartiene il dipinto precedente. Vedi: B. 126.
556. [GIACINTO BRANDI], *San Pietro*. Non del Brandi, ma di qualche *accademico romano* della fine del Seicento. Vedi: B. 135.
557. GASPARE LANDI, *Ritratto del Canova*.
558. GASPARE LANDI, *Autoritratto*.
559. A. PALAMEDESZ, *Ritratto di donna*. Firmato e datato 1654. Opera guastissima e insignificante. Vedi: Hoogewerff, B. 133.
560. [CARLO MARATTI], *Madonna col Bambino e San Giovanni Nepomuceno*. Da noi restituito al *Conca* fin dai tempi del Cantalamessa, il quale, sebbene in un primo tempo avesse pubblicato l'opera col nome del Maratti (B. 130), accedeva alla nostra opinione, facendo acquistare per il Gabinetto Nazionale dei Disegni a Pal. Corsini un disegno da noi indicatogli, firmato dal Conca, per una pala estremamente affine a questa. Anche il Voss è giunto alla medesima conclusione nella sua « Pittura Barocca » di Roma (B. 146).
561. [SCUOLA DI DANIELE DA VOLTERRA], *Sant'Andrea*. Opera di tenue valore, simile piuttosto a *Livio Agresti* (B. 132).
562. [SCUOLA OLANDESE], *Soggetto pastorale*. Imitazione dell'Ottocento.
563, 564. DOMENICO BRANDI, *Due quadri compagni con soggetti pastorali*. Firmati (B. 136).
565. [DOM. THEOTOCOPULI], *Adorazione dei Magi*. È opera di *Jacopo Bassano*, ma guasta parecchio e « spulita ». Vedi la « precisione » IX e B. 138.
566. PACECCO DE ROSA, *Mezza figura di santa*. (Dono Castellano).
567, 568. Numeri appartenenti a opere moderne.
569. [LORENZO LOTTO], *Presentazione del Bambino al Tempio*. Opera certa di *Gioacchino Assereto*. Replica parziale del quadro dell'Assereto a Brera sotto il nome di Bened. Crespi (B. 148).

BIBLIOGRAFIA RELATIVA ALLE VICENDE STORICHE E CRITICHE DELLA RACCOLTA BORGHESIANA

È, questa, dice il titolo, una bibliografia sommaria e speciale, non generale; esordisce però, logicamente, dai giorni in cui la raccolta venne a costituirsi. Per non appesantirne troppo la serie, cui s'è, naturalmente, impresso un ordine cronologico, ci si è astenuti dall'includervi la citazione delle infinite monografie intorno ai maggiori artisti rappresentati nella Galleria, salvi i casi in cui una variante significativa d'opinione al riguardo di questo o quel dipinto borghesiano, consigliasse l'opportunità dell'inclusione. Si presume, di fatto, che ad ognuno sarebbe apparsa oziosa fatica il riportare in questa occasione la intera bibliografia del Correggio, poniamo, del Botticelli o di Tiziano. Considerazioni analoghe ci hanno consigliato ad omettere anche la bibliografia su talune, lungamente dibattute, questioni di soggetto: per un esempio, quella circa il significato della rappresentazione del cosiddetto « Amor Sacro e Profano »: bibliografia che ognuno potrà trovar riferita per disteso nei monografisti recenti.

Partito migliore è parso, invece, quello di concedere uno spazio maggiore che di solito alla serie delle guide antiche, le quali, di tempo in tempo, vengono offrendo, della famosa raccolta, cataloghi ora più compendiosi, ora più diffusi; ma sempre di collazione utilissima per trarne avvisi circa le mutazioni e gli spostamenti che, a loro volta, furono cagione quasi precipua d'un graduale alterarsi nelle vecchie denominazioni; altra cagione essendone l'oscuramento delle opinioni o l'intorpidirsi del gusto per alcune epoche dell'arte.

Il ristabilimento di tali denominazioni, appunto perchè antiche, è di un'importanza da non sfuggire a nessuno; e ci par certo che, fosse stata la critica ottocentesca alquanto meno infatuata delle proprie facoltà « riconoscitorie », non avrebbe trascurato il profitto sicuro di raccogliere dalle fonti più anziane, conferme tutt'altro che scarse alle proprie, pretese, « illuminazioni »; così di rado, invece, sollevate sopra il livello d'un' « agnizione » di mera pratica.

1. - 1613. SCIPIONE FRANCUCCI, *La Galleria dell'Ill. e Rev. Signor Scipione Cardinale Borghese*. Dedicata nel 1613, ma pubblicata soltanto nel 1647, ad Arezzo. L'importanza storica di questo componimento poetico, soprattutto per le opere di Tiziano e del Caravaggio, è stata bene messa in luce da L. Venturi nel 1909 (B. 78).

2. - 1621-27. *Il libro di disegni* (1621-27) di ANTONIO VAN DYCK a Chatsworth. Edizione del Cust, Londra, 1902. Parecchi dei disegni sono tratti da opere « nella vinia Borghese »; ma spesso, purtroppo, da tali oggi non più nella raccolta.

3. - 1638. GASPARE CELIO, *Memorie de' nomi degli artefici delle pitture che sono in alcune chiese, facciate e palazzi di Roma.* Napoli, 1638. Redatto nel 1620. Cita sommariamente alcune pitture così nel palazzo che nella Villa. Al palazzo erano la Deposizione di Raffaello, dipinti di Tiziano, del Caravaggio del Celio, etc. Nella « Vigna ...in grandissima quantità ».

4. - 1642. GIOVANNI BAGLIONE, *Vite de' Pittori.* Roma, 1642. Soltanto alcune citazioni, passim, di opere dipinte per i Borghese o passate più tardi nella raccolta (Caravaggio, Zucchi, Barocci, Padre Cosimo, Paolo Guidotti-Borghese, Marcello Provenzale); non menzionando il Baglione, per principio, le opere in privato.

5. - 1648. CARLO RIDOLFI, *Le maraviglie dell'Arte*. Venezia, 1648. Citazioni di parecchi celebri dipinti del Cinquecento veneziano nella raccolta Borghese. Di più utile consultazione nella edizione recente, corredata di note del von Hadeln (Berlin, 1914-1920).

6. - 1650. JACOPO MANILLI, *Villa Borghese*. Rôma, 1650. Amplissimo e, crediamo, completo catalogo del primo nucleo della Galleria; fondamentale per l'identificazione di molti dipinti. Vi sono già anticipate, o per meglio dire conservate, parecchie ascrizioni alteratesi più tardi e ristabilite solo dalla critica moderna.

7. - 1657. FRANCESCO SCANNELLI, *Il microcosmo della pittura*. Cesena, 1657. Menziona nella quadreria Borghese opere del Caravaggio, di Tiziano, Francesco Bassano, Sebastiano del Piombo, Baroccio, Parmigianino, Dosso, Annibale Carracci, Albani, etc.

8. - 1664. *Nota delli Musei, Librarie, Galerie, etc. di Roma*, Roma 1664 (in appendice a: *Lunadoro, Relatione della corte di Roma*): probabilmente redatta dal BELLORI. Indicazioni del tutto sommarie, tuttavia sufficienti per constatare che i quadri

più celebri, come i due capolavori di Tiziano, il ritratto di cardinale allora attribuito a Raffaello (oggi al Pontormo), i tondi dell'Albani, la Caccia di Diana del Domenichino, erano già passati nel Palazzo Borghese a Campomarzio; nella Villa si veggon citati come pezzi celeberrimi soltanto la Deposizione di Raffaello e le Tentazioni di San Antonio di Annibale; quest'ultimo quadro oggi nella Galleria Nazionale di Londra.

9. - 1672. G. PIETRO BELLORI, *Le vite de' pittori etc. moderni*. Roma, 1672. Citazioni e descrizioni di parecchie opere dipinte per i Borghese (Caravaggio, Annibale, Lanfranco, Domenichino).

10. - 1673. I. M. SILOS, *Pinacotheca*. Roma, 1673. Illustrazioni in versi latini di opere singole. Purtroppo gli argomenti sono scelti di preferenza da altre raccolte: di Cristina di Svezia, del Giustiniani e del Salviati. A Villa Borghese, oltre due sculture del Bernini, vengono commentate, fra le pitture: Autoritratto di Raffaello, Davide del D'Arpino, Gigantomachia del Rubens, Ercole e Jole di Annibale, Santa Francesca Romana del Guercino, Lavanda dei piedi del Pomarancio, due storie di Giona del Volterrano.

11. - 1674. L. SCARAMUCCIA, *Le finezze de' pennelli italiani*. Pavia, 1674. Non cita a Villa Borghese, come oggetti di meraviglia, che le sculture del Bernini, e qualche pezzo antico.

12. - 1675. J. V. SANDRART, *Teutsche Akademie*. Nürnberg, 1675-79. Importanti citazioni, che risalgono a ricordi personali del 1630-35, sulle opere giovanili del Bernini a Villa Borghese; ne abbiam tratto profitto nella « precisione » I.

13. - 1678. G. C. MALVASIA, *Vite de' pittori... bolognesi*. Bologna, 1678. Importanti citazioni di opere carraccesche a Villa Borghese; più ricche di quelle offerteci dal Bellori.

14. - 1683. PIETRO DE' SEBASTIANI, *Viaggio curioso de' palazzi e ville, etc. di Roma*. Roma, 1683. Come, e meglio che dalla « Nota de' Musei » e dal silenzio dello Scaramuccia, ne risulta che a questi giorni i quadri principali erano stati dalla Villa trasportati al palazzo di città; dove le citazioni collimano, in genere, con quelle del Manilli. L'attrattiva della Villa Pinciana si fondava ormai, principalmente, sulle sculture antiche e sul gruppo di opere berniniane.

15. - 1687. *Roma sacra antica e moderna*, (DE ROMANIS). Roma, 1687. Citazioni palesemente desunte dalla « Nota delli Musei » del 1664.

16. - 1700. DOMENICO MONTELATICI, *Villa Borghese fuori di Porta Pinciana*. Roma, 1700. Dal confronto col Montelatici si può facilmente ricavare quanti e quali quadri non fossero più nella Villa e quanti ve ne fossero di nuovi, sostituiti ai precedenti; con officio spesso puramente decorativo e talora, infatti, senza nome d'autore. In parecchi casi è detto esplicitamente che gli originali, passati al palazzo, erano stati sostituiti da copie.

17. - 1700. P. ROSSINI, *Il Mercurio Errante*. Roma, 1700. Nello stesso anno che il Montelatici per la Villa, il Rossini ci dà (p. 47-51) un catalogo che, se non erriamo, è il primo discretamente ampio dei quadri del palazzo di città; s'intende che sono citati solo i più famosi. Vi si può rilevare che il cosiddetto « Ulisse e Polifemo » del Lanfranco, citato dal Bellori nella Villa di Frascati, era già stato trasportato in città.

18. - 1702. RAGUENET, *Les monumens de Rome ou descriptions, etc.* Paris, 1702. Illustrazioni di opere singole, celebri a quei tempi in Roma; condotte secondo il criterio della « expression ». Vi compaiono parecchi pezzi di Palazzo Borghese come la Cena di Tiziano (che forse non è altra dal gran dipinto di Jacopo Bassano), il San Giovanni del Bronzino; e il San Sebastiano detto del Beccafumi (Mecherino); con che s'intende l'opera giustamente attribuita al Rustichino nel Manilli.

19. - 1713. G. D. PINAROLI, *Antichità di Roma*. Roma, 1713. Contiene (vol. II, p. 72-77) un catalogo dei quadri di Palazzo Borghese, alquanto arricchito in confronto di quello del Rossini (1700). Già in questa guida si nota che qualche dipinto è citato per due volte, prima nel Palazzo poi nella Villa; duplicità che ritorna, in misura anche maggiore, in talune altre guide del settecento.

20. - 1719. DE ROSSI, *Descrizione di Roma antica e moderna*. Roma, 1719. Contiene (vol. II, p. 503 e seg.) un catalogo di Palazzo Borghese ove sono da ravvisare, meglio che altrove, i quadri citati nel Seicento a Villa Pinciana, mentre che le varie edizioni del Rossini e del Roisecco seguitano a menzionare nella Villa, fino alla metà del secolo XVIII, quadri che certamente non v'erano più; e talora, come si è detto, ne replicano la citazione in entrambi i siti. È perciò inutile, in questa bibliografia sommaria, la citazione delle guide romane fino al tardo Settecento; fino

a quando cioè, non si infittiscono gli accenni delle nuove tendenze critiche.

21. - 1722. RICHARDSON SENIOR AND JUNIOR, *An account of... Pictures in Italy*. Londra, 1722. Attraentissime note critiche di un « conoscitore » di quei tempi. Purtroppo si riferiscono in gran parte a quadri, oggi non più in Galleria; e si può indurre dal silenzio, che i principali pezzi di Tiziano non fossero, in quel momento, accessibili. Alla Villa non si cita di moderno che i gruppi del Bernini.

22. - 1787. RAMDOHR, *Uber Mahlerei... in Rom* (3 volumi). Lipsia, 1787. Dà un notevole catalogo di Palazzo Borghese, con replicati assaggi di critica delle attribuzioni.

23. - 1789. ROSSINI, *Mercurio Errante*. Roma, 1789. Rende conto preciso delle trasformazioni decorative che, a quella data, si stavano compiendo nella Villa.

24. - 1794. M. VASI, *Itinerario istruttivo... di Roma*. Roma, 1794. È questa la prima fra le edizioni del Vasi (cominciate dal 1763) che rechi un catalogo singolarmente ampio dei quadri Borghese. Ed è poi importante il confronto di questo con l'altro catalogo dello stesso Vasi nell'edizione del 1819, per le notevoli varianti che vi si leggono; conseguenza verisimile anche delle gran trasformazioni avvenute nella Villa sugli ultimi del '700.

25. - 1794. MANAZZALE, *Itinerario di Roma*. Roma, 1794. Qualche variante nel catalogo dei quadri del Palazzo.

26. - 1796. E. Q. VISCONTI, *Sculture del palazzo della Villa Borghese detta Pinciana*. Roma, 1796. Dà ragguagli anche sulle sculture moderne e sulle decorazioni delle volte.

27. - 1811. M. PRUNETTI, *L'osservatore delle belle arti in Roma*. Roma, 1808-1811. Il catalogo è simile a quello del Vasi. Per le omissioni, il Prunetti rimanda agli elenchi stampati che, a quei tempi, erano in galleria a disposizione del visitatore; specie di foglietti volanti, incollati su tabelle di cartone, di cui l'uso sopravvive ancora oggi in talune gallerie private. Non sappiamo se un qualche bibliofilo si ritrovi, di tali foglietti, una raccolta che sarebbe preziosissima, dato che doveva recare l'indicazione, sia pure sommaria, dei 1700 numeri della Galleria d'allora; oggi ridotti a poco più di cinquecento.

28. - 1819. M. VASI, *Itinerario, etc.* Roma, 1819. Come s'è detto, reca un ampio catalogo, utilissimo a collazionare, per le molte varianti, con quello dell'edizione del 1794.

29. - 1820. C. FEA, *Nuova descrizione di Roma*. Roma, 1820. Catalogo simile a quello del Vasi; ma con qualche variante.

30. - 1838. A. NIBBY, *Roma nell'anno 1838*. Roma, 1838. Catalogo di palazzo Borghese con ampie descrizioni dei quadri principali.

31. - 1839. PASSAVANT, *Raffaello*. (Più utili a consultare sono l'edizione francese del 1860 e quella italiana del 1882-91).

32. - 1842. PLATNER (e altri collaboratori), *Beschreibung der Stadt Rom*. Stuttgart, 1830-42. Nel IV volume (1842) il Platner dà un lungo catalogo della raccolta Borghese, corredandolo di osservazioni critiche per nulla spregevoli.

33. - 1855. J. BURCKHARDT, *Der Cicerone*. Leipzig, 1855. (Si può consultare nella ristampa del 1907). Nelle citazioni della raccolta Borghese si attiene quasi sempre ai dati tradizionali; quando ne proponga di nuovi, non pare troppo felice. Le successive edizioni, redatte dal Bode, aggiornano le attribuzioni ai risultati della critica.

34. - 1864-66. CAVALCASELLE e CROWE, *A New history of painting in Italy*. Londra, 1864-66. Con riferimenti a parecchie opere della raccolta Borghese. (Più utile a consultare è l'edizione del 1903 e seg., curata dal Langton-Douglas).

35. - 1869. BURCKHARDT, *Der Cicerone* (curato dal VON ZAHN). Questa edizione reca le preziose note di parecchi specialisti, in particolare del Mündler, che apportano parecchie rettifiche relative a quadri Borghesiani.

36. - 1870. O. MÜNDLER, *Beiträge zur Burckardt's Cicerone*. In: « Jahrbuch d. Kstwiss », II, 1869, III, IV.

37. - 1870. X. BARBIER DE MONTAULT, *Les Musées et Galeries de Rome*. Roma, 1870. Dà un catalogo completo (l'unico, crediamo, a questi tempi) della raccolta; in tutto 654 numeri. I pezzi oggi mancanti sono per lo più da ricercarsi nel gruppo dei primitivi, venduti a Parigi nel 1891 col consenso del Governo italiano che ottenne, in cambio, di poter inscrivere nel fidecommisso il Santo Stefano del Francia, il Crocefisso del Pintoricchio, la Madonna di Lorenzo di Credi e la Santa Famiglia di Lorenzo Lotto.

38. - 1871. CAVALCASELLE e CROWE, *A history of painting in North Italy*. London, 1871. Con parecchi riferimenti ad opere della raccolta Borghese. (Più utile a consultare è l'edizione del 1912 con le eccellenti note aggiunte del Borenius).

39. - 1874-76. G. MORELLI, *Saggi sulla Galleria Borghese;* nella « Zeitschrift fur bild. Kunst » del Lützow, 1874-76. Non è qui

il caso di ripetere di quale utilità siano stati gli studi del Morelli per il riordinamento scientifico della Galleria Borghese. Per quanto è delle divergenze tra le sue opinioni e quelle del Cavalcaselle, ne abbiam tenuto conto, volta per volta, sia nelle « precisioni » che nelle « note brevi ».

40. - 1877-78. CAVALCASELLE e CROWE, *Tiziano*. Firenze, 1877-78.

41. - 1879. BURCKHARDT, *Der Cicerone*. (Edizione curata dal Bode). Lipsia, 1879. Con varianti dalle edizioni precedenti, relative ai quadri Borghese; appoggiandosi soprattutto al Cavalcaselle.

42. - 1882. NIBBY-PORENA, *Itinerario di Roma*. Roma, 1882. In questo, ch'è uno degli ultimi rifacimenti del Nibby, la illustrazione della raccolta Borghese reca traccie precise e dichiarate delle correzioni proposte dal Cavalcaselle e dal Morelli.

43. - 1884. BURCKHARDT, *Der Cicerone*. (Ediz. curata dal Bode). Lipsia, 1884. Nel vol. III, p. 668, vi si legge l'attribuzione a Leonardo stesso per il disegno n. 514.

44. - 1889. A. VENTURI, *La Galleria del Campidoglio*. In: « Archivio St. d. Arte », 1889, p. 445. Si rivolge contro la confusione tra il Garofolo e l'Ortolano creata dal Morelli, soprattutto a proposito della Pietà nella Galleria Borghese.

45. - 1890. A. VENTURI, *Sulle opere del Francia o di sua scuola nella Galleria Borghese*. In: « Archivio St. d. Arte », 1890, pagine 291-293.

46. - 1890. A. VENTURI, *Ludovico Mazzolino*. In: « Archivio St. d. Arte », 1890, p. 464 (con riferimento alle opere della Borghesiana).

47. - 1891. CAVALCASELLE e CROWE, *Raffaello*. Firenze, 1891.

48. - 1891. M. REYMOND, *Opere del Rubens in Roma*. In « Arch. St. d. Arte », 1891, p. 158. (In favore della « Visitazione », cattivo acquisto ottocentesco della Galleria).

49. - 1892. *Questioni d'Arte*. In: « Arch. St. d. Arte », 1892, p. 3, 4. Nota redazionale a proposito dei quadri Borghesiani emigrati all'estero e di quelli ceduti allo Stato.

50. - 1892. E. MÜNTZ, *Studî leonardeschi*. In: « Arch. St. d. Arte », 1892, p. 28. Avanza l'opinione che il disegno n. 514 possa essere uno studio di L. per la « Vergine delle Rocce ».

51. - 1892. G. MORELLI, *Italian Painters*, The Borghese and Doria Pamphili Galleries. Londra, 1892. Edizione ampliata dei saggi apparsi nel 1874-76. (Vedi al n. 39).

52. - 1893. A. VENTURI, *Il Museo e la Galleria Borghese*. Roma, 1893. Catalogo scritto subito dopo il ritorno dei quadri dal palazzo di città a Villa Pinciana; ricco di osservazioni vivaci che bene rivelano la persona del redattore. Le nostre citazioni sommarie delle opere nelle « note brevi » sono desunte da questo catalogo venturiano.

53. - 1894. G. CANTALAMESSA, *Le Gallerie fidecommissarie romane*. In: « Le Gallerie Nazionali Italiane », Roma, 1894, I, 79-101. Con alcune utili referenze circa la storia della Galleria.

54. - 1894. BERENSON, *Venetian Painters of the Renaissance*. New-York, 1894. Le opinioni del Berenson sui dipinti della Galleria Borghese si devono cercare nei cataloghi, in appendice al volume; primo della serie sui pittori italiani. Vedi ai numeri 56, 57, 73.

55. - 1896. ULMANN, *Piero di Cosimo*. Nel « Jahrbuch » Prussiano, 1896, p. 51. Riunisce giustamente il n. 352 alla mano che dipinse la Natività fra Santi in San Lorenzo a Firenze, ed esprime dubbî sulla autenticità del Giudizio di Salomone, n. 329.

56. - 1896. B. BERENSON, *Florentine Painters of the Renaissance*. New-York, 1896. Cataloghi con nuove attribuzioni di quadri Borghesiani.

57. - 1897. B. BERENSON, *Central Italian Painters of the Renaissance*. New-York. 1897. (Cataloghi).

58. - 1897. C. LOESER, *I disegni della raccolta Malcolm*. In « Arch. St. d. Arte », 1897, p. 356. Attribuisce al Boltraffio il disegno n. 514.

59. - 1897. G. MORELLI, *Della Pittura Italiana*. Le Gallerie Borghese e Doria Pamphili (Trad. del Frizzoni). Milano, 1897. Qui gli studî sono ancora aggiornati in confronto alla edizione inglese del 1892.

60. - 1898. E. STEINMANN, *Pinturicchio*. Leipzig, 1898. Parteggia per l'opinione che attribuisce a Fiorenzo e non al Pinturicchio il n. 377.

61. - 1899. G. FRIZZONI, *Rassegna d'insigni artisti italiani*. In « L'Arte », 1899, p. 154. Qualche riferimento alla raccolta Borghese.

62. - 1900. J. v. SCHLOSSER, *Jupiter u. die Tugend*. Nel « Jahrbuch » Prussiano, 1900. Interpretazione dei soggetti di quadri del Dosso, fra cui la Circe (Melissa) e il David (Astolfo e Orrilo) della galleria Borghese.

63. - 1900. S. FRASCHETTI, *Il Bernini*. Milano, 1900. E dello stesso: *La Casa dell'Arte*. In: « Rivista d'Italia », 15 gennaio 1900; con una rassegna generica dei principali « pezzi » borghesiani.

64. - 1900. A. VENTURI, *La Galleria Crespi*. Milano, 1900. Con riferimenti ad opere della Galleria Borghese, recando talune varianti dalle opinioni espresse nel catalogo del 1892.

65. - 1901. B. BERENSON, *Lorenzo Lotto*. Londra, 1901 (2ª edizione riveduta, 1905). Segue il Morelli, ritenendo copia da un Lotto perduto l'opera giovanile di Jacopo Palma in Galleria Borghese (n. 157).

66. - 1902. *Gazzetta Ufficiale del 4 gennaio* 1902. Contiene il catalogo completo della Galleria al momento del suo passaggio allo Stato.

67. - 1902. E. GERSPACH, *Le Musée de la Villa Borghese*. In: « Les Arts », 1902, p. 25

68. - 1903. G. LUDWIG, *Archivalische Beiträge z. Geschichte der Venezianischen Malerei*. Nel « Jahrbuch » Prussiano, 1903, (Beiheft, p. 53). Determina che la famiglia rappresentata nel quadro del Licinio è quella del fratello del pittore, Arrigo.

69. - 1903. E. MODIGLIANI, *La cosidetta « Famiglia di Bernardino Licinio » alla Galleria Borghese*. In: « L'Arte », 1903, p. 304. Rileva dalla scritta nel quadro che la famiglia rappresentata è quella del fratello del pittore; ma ciò era già stato constatato dal Platner nel 1842 (B. 32).

70. - 1905. G. LAFENESTRE, *Rome: Les Musées, etc.* Paris, 1905. Contiene ampî estratti dai cataloghi delle Gallerie romane, ed annotazioni assai ben fatte sulla scorta dei risultati critici del Morelli, del Cavalcaselle, del Venturi, ecc.

71. - 1906. A. JAHN RUSCONI, *Il Museo e la Galleria Borghese*. Bergamo, 1906. Rassegna superficiale di tutta la raccolta.

72. - 1906-1907. H. TIETZE, *Annibale Carracci's Tätigkeit in Rom*, ecc. In: « Jahrbuch Austriaco », 1906-1907. Con parecchi riferimenti ad opere carraccesche in Galleria Borghese. Attribuisce al Lanfranco i n. 38, 43 e 48.

73. - 1907. BERENSON, *North Italian Painters of the Renaissance*. New-York, 1907. (Cataloghi).

74. - Dal 1907 in poi. KÜNSTLERLEXICON, redatto dal Thieme e poi dal Becker. Alle voci degli artisti rappresentati nella raccolta.

75. - 1908. L. OZZÒLA, *Salvator Rosa*. Strassburg, 1908. Rifiuta al Rosa il n. 353.

76. - 1908. G. CANTALAMESSA, *Due quadri di P. A. Patel.* In: « Bollettino d'Arte », 1908, p. 6.
77. - 1908. E. MODIGLIANI, *I busti del Cardinal Scipione e una scultura berninesca alla Galleria Borghese.* In: « Bollettino d'Arte », 1908, p. 66-73.
78. - 1909. L. VENTURI, *Note sulla Galleria Borghese.* In: « L'Arte », 1909, p. 31-50. Utili ricerche su parecchi quadri della raccolta. Il Venturi junior ha qui per primo dimostrata la convenienza di risalire alle fonti antiche intorno alla quadreria, per il ristabilimento delle ascrizioni.
79. - 1909. G. SOBOTKA, *Pietro Bernini.* In: « L'Arte », 1909, pagine 402-422.
80. - 1909. G. SORDINI, *Di Archita Ricci, pittore urbinate.* In: « L'Arte », 1909, p. 371.
81. - 1909. *Notizia su un dipinto del Guardi acquistato per la Galleria Borghese,* ma che poi non vi comparve altrimenti. In: « Boll. d'Arte », 1909 (Notizie), p. 358.
82. - 1910. E. JACOBSEN, *Un quadro e un disegno del Maestro della Pala Sforzesca.* In: « Rassegna d'Arte », 1910, p. 53-55. Attribuisce al maestro delll a Pala Sforzesca il disegno n. 514 della Galleria.
83. - 1910. G. BERNARDINI, *Di alcuni dipinti della R. Galleria Borghese.* In: « Rassegna d'Arte », 1910, p. 143. Attribuzioni a: Catena, Scuola del Palma, Savoldo, Cariani, Sebastiano del Piombo.
84. - 1910. G. BERNARDINI, *Per un dipinto nella Galleria Borghese della Scuola Bellinesca.* In: « Rassegna d'Arte », 1910, pagina 162. Vedi al n. 89.
85. - 1910. H. VOSS, *Bemerkungen z. Seicentisten in der römischen Galerien.* In: « Repertorium für Kstwiss », 1910. (Attribuzioni a Rutilio Manetti, Stanzioni, Zuccaro, ecc.).
86. - 1910. J. P. RICHTER, *The Mond Collection.* London, 1910. Con parecchi riferimenti a quadri Borghese (Zelotti, ecc.).
87. - 1910. ANTON MAYER, *Das Leben u. die Werke der Brüder M. u. P. Bril.* Leipzig, 1910. Ha occasione di determinare quali, a suo vedere, siano le opere sicure di Paolo Bril, fra quelle attribuitegli in Galleria Borghese.
88. - 1911. A. FORATTI, *I polittici palmeschi di Dossena e di Serina.* In: « L'Arte », 1911, p. 36-41. Alcune osservazioni sulle opere del Palma in galleria Borghese.
89. - 1911. G. GRONAU, *Vincenzo Catena o Vincenzo dalle Destre.* In: « Rassegna d'Arte », 1911, p. 95-98. A proposito del quadro Borghese attribuito al Catena dal Bernardini.

90. - 1911. K. ZWANZIGER, *Dosso Dossi.* Leipzig, 1911.

91. - 1911. G. LORENZETTI, *Dalla giovinezza artistica di Jacopo Bassano.* In « L'Arte », 1911, p. 241-246. Esprime dubbi sulla paternità del Bassano per l'« Ultima Cena » della Galleria Borghese.

92. - 1911. G. CANTALAMESSA, *Una scultura ignota del Bernini.* In: « Boll. d'Arte », 1911, p. 81-88. Intorno al busto del Card. Ginnasi.

93. - 1911-1912. F. M. HABERDITZL, *Studien über Rubens.* Nel Jahrbuch austriaco, 1911-1912, XXX, p. 257. Restituisce al Rubens la « Susanna » della Galleria Borghese.

94. - 1911-1915. A. VENTURI, *Storia dell'Arte Italiana: La Pittura del* 400 (4 volumi). Milano, 1911-1915.

95. - 1912. E. MODIGLIANI, *Il ritratto del Perugino nella Galleria Borghese.* In « L'Arte », 1912, p. 70. Nell'occasione dello stupendo ripristino compiuto dal Cavenaghi, mostra di accedere alla opinione del Venturi per questo ritratto raffaellesco.

96. - 1912. G. FRIZZONI, *Il ritrattino di Raffaello nella Galleria Borghese.* In « Rassegna d'Arte », 1912, I. Sulla stessa opera di cui al n. precedente.

97. - 1912. FR. NOACK, *Artisti nordici a Villa Borghese.* Comunicazione al Congresso di Storia d'Arte in Roma (1912). (Vedi gli « Atti del Congresso », Roma, 1922). Tratta degli artisti che lavorarono a Villa Borghese nelle decorazioni del tardo Settecento.

98. - 1912. G. FRIZZONI, *Three little noticed paintings in Rome.* In « Burl. Mag. », febbr. 1912. Attribuisce a Cesare da Sesto il n. 435 e al Brescianino (come del resto già il Berenson) il n. 88.

99. - 1912. G. BERNARDINI, *Appunti sui dipinti esposti in Castel Sant'Angelo in Roma nelle mostre retrospettive.* In « Rass. d'Arte », 1912, p. 92. Osservazioni intorno al quadretto Borghese n. 442 (Venusti).

100. - 1912. P. D'ACHIARDI, *Nuovi acquisti della Galleria Borghese.* In: « Boll. d'Arte », 1912, p. 83-92. Sui seguenti quadri: il San Gerolamo e la Santa Maria Egiziaca del Ribera, le due vedute del Canal, la Madonna del Batoni, il paesaggio, che poco dopo risultava falso, del Ruysdael, l'autoritratto del Bernini (dono Messinger), l'Arcangelo e il Tobiolo del Savoldo.

101. - 1913. H. VOSS, *Ueber einige Gemalde u. Zeichnungen von Meistern aus dem Kreise Michelangelos.* Nel « Jahrbuch » Prussiano, 1913, XXXIV. Restituzione al Vasari della Natività, n. 271, già ascritta alla scuola di Gherardo delle Notti.

101. - 1913. H. VOSS, *Jacopo Zucchi.* In « Zeitschrift f. bild. Kst ». 1913, p. 151 e seg. Restituzione allo Zucchi della « Pesca dei coralli » attribuita al Poelemburgh; correggendo una propria precedente ascrizione allo Zuccaro.

103. - 1913. D. v. HADELN, *Ueber die zweite Manier des Jacopo Bassano.* Nel « Jahrbuch » Prussiano del 1913, XXXIV. Afferma la sicura paternità di Jacopo per l'« Ultima Cena » della Galleria Borghese.

104. - 1913. G. CANTALAMESSA, *Nuovi acquisti della Galleria Borghese.* In « Boll. d'Arte », 1913, p. 113-115. Su quadri del Cantarini e del Castiglione.

105. - 1913. L. OZZÒLA, *Le rovine romane nella pittura, etc.* In « L'Arte », 1913, II. Riconferma l'attribuzione al primo periodo del Canal dei due quadretti 540 e 541.

106. - 1913. A. MUNOZ, *Il gruppo di Apollo e Dafne e la collaborazione di Giuliano Finelli col Bernini.* In « Vita d'Arte », 1913, p. 33.

107. - 1913. L. DE SCHLEGEL, *Andrea Solario.* In « Rass. d'Arte », 1913, p. 105.

108. - 1913. L. VENTURI, *Giorgione e il Giorgionismo.* Milano, 1913.

109. - 1913. R. LONGHI, *Orazio Borgianni.* In « L'Arte », 1913, p. 7-23.

110. - 1913-14. C. RICCI, *Il Cagnacci e « Lucrezia Romana ».* In: « Annuario dell'Acc. di San Luca », 1913-14. Esprime giuste riserve sull'ascrizione al Cagnacci, in Galleria Borghese, della « Sibilla », n. 51, ch'è, in fatto, del Romanelli.

111. - 1914. H. MENDELSOHN, *Dossi.* Monaco, 1914.

112. - 1914. K. BADT, *Andrea Solario.* Leipzig, 1914. Dubita, irragionevolmente, della scritta a tergo della tavola del Solario in Galleria Borghese.

113. - 1914. G. CANTALAMESSA, *La Madonna di Giovanni Bellini nella Galleria Borghese.* In « Boll. d'Arte », 1914, p. 105.

114. - G. CANTALAMESSA, *A proposito di un ritratto del Batoni introdotto nella Galleria Borghese.* In « Boll. d'Arte », 1914, p. 355.

115. - 1914. WALTER BOMBE, *Perugino* (Klassiker d. Kunst). Stuttgart, 1914. Include fra gli originali i n. 40 e 386.

116. - 1915. G. CANTALAMESSA, *Divagazioni critiche a proposito di un quadretto di Corrado Giaquinto.* In « Boll, d'Arte », 1915, p. 345.

177. - 1916. G. CANTALAMESSA, *Tre quadretti della Galleria Borghese.* In « Boll. d'Arte », 1916, p. 266. Attribuzioni a: Mansueti, Carpaccio, Theotocopuli.

118. - 1916. G. CANTALAMESSA, *Un ritratto femminile nella Galleria Borghese.* In: « Rassegna d'Arte », 1916, 187-191. A proposito del n. 371, attribuito a Ridolfo, al Granacci, e da noi, nelle porzioni originali, a Raffaello.

119. - 1916. A. MUNOZ, *Studi sul Bernini.* In « L'Arte », 1916, p. 99.

120. - 1916. R. LONGHI, *Gentileschi, padre e figlia.* In «L'Arte », 1916.

121. - 1916. A. MUNOZ, *La scultura barocca e l'antico.* In « L'Arte », 1916, p. 129.

122. - 1916. R. OLDENBOURG, *Rubens in Italien.* Nel « Jahrbuch » Prussiano, 1916, p. 262-286.

123. - 1916-17. G. GLÜCK, *Jugendwerke v. Rubens.* Nel « Jahrbuch » Austriaco, 1916-17, p. 1-30.

124. - 1918. G. CANTALAMESSA, *Un quadro inavvertito di Giuseppe Cades nella Galleria Borghese.* In: « Boll.d'Arte », 1918, p. 81. E' uno dei soffitti in tela delle stanzette superiori.

125. - 1920. H. VOSS, *Malerei d. Spätrenaissance in Rom u. Florenz.* Berlin, 1920. Alcune rettifiche o proposte di nuove ascrizioni nella Galleria Borghese, circa dipinti del tardo rinascimento.

126. - 1920. A. MUNOZ, *Bernini pittore.* In: « Rass. d'Arte », 1920, p. 145-150. Attribuisce alla stessa mano, quella del Bernini, i n. 545, 554 e 555 della Galleria Borghese.

127. - 1920. A. MUNOZ, *Alessandro Algardi ritrattista.* In: « Dedalo », 1920, I, p. 289-304. Attribuisce all'Algardi, in Galleria Borghese, il busto del Card. Ginnasi. Vedi al n. 92.

128. - 1920. P. D'ANCONA, *La Leda di Leonardo.* In: « L'Arte », 1920, p. 78-84.

129. - 1921. A. VENTURI, *Guida alle Gallerie di Roma.* Roma, Tipolitografia Sampaolesi, 1921. Col sottotitolo: « per i suoi allievi di storia dell'arte ». È da supporsi che lo scolare, raccoglitor d'appunti, abbia troppo spesso travisato il pensiero dell'insegnante.

130. - 1922. G. CANTALAMESSA, *Un quadro di C. Maratti.* In: « Boll. d'Arte », 1921-22, p. 352-355. A proposito del n. 560.

131. - 1922. G. CANTALAMESSA, *Davide, Saul o Astolfo?* In: « Boll. d'Arte », 1922-23, p. 37. A proposito dei soggetti del n. 181 (attrib. al Dosso) e del n. 90 (attrib. alla Sirani).

132. - 1922. G. CANTALAMESSA, *S. Andrea della Scuola di Daniele da Volterra.* In: « Boll. d'Arte », 1922-23, p. 44.

133. - 1922. J. H. HOOGEWERFF, *Un ritratto di A. Palamedes acquistato per la Galleria Borghese.* In: « Boll. d'Arte », 1922, p. 528.

134. - 1922. G. CANTALAMESSA, *Un dipinto del Velazquez nella Galleria Borghese?* In: « Boll. d'Arte », 1922-23, p. 97.

135. - 1922. A. BERTINI-CALOSSO, *Il San Giovanni Battista di J. A. Houdon.* In « Dedalo », 1922-23, p. 289-307.

136. - 1923. *Acquisti per la Galleria Borghese.* Nella: « Cronaca di B. A. » del « Boll. d'Arte », 1923, p. 189-334-335. A proposito dei quadri di Domenico e di Giacinto Brandi.

137. - 1923. V. MOSCHINI, *Benedetto Luti.* In: « L'Arte », 1923, p. 89-114.

138. - 1924. A. COLASANTI, *Un inedito frammento del bozzetto della Dafne del Bernini.* In: « Boll. d'Arte », 1923-24, p. 417-418.

139. - 1924. A. BERTINI-CALOSSO, *Un quadro giovanile del Greco.* In: « Boll. d'Arte », 1923-24, p. 481-491.

140. - 1924. A. BERTINI-CALOSSO, *Il monumento equestre del Bernini a Luigi XIV.* In: « Boll. d'Arte », 1923-24, p. 557-566. A proposito del bozzetto già nella collezione Aynard, donato dal Conte Contini alla Galleria Borghese.

141. - 1924. C. GAMBA, *Un ritratto e un paesaggio di Niccolò dell'Abbate.* In: « Cronache d'Arte », 1924, p. 77-89. Rivendica giustamente a Niccolò dell'Abbate il n. 6 della Galleria, già attribuito a Battista di Dosso.

142. - 1924. L. MARIOTTI, *Cenni su Scipione Pulzone detto Gaetano, ritrattista.* In: « L'Arte », 1924, p. 27-38.

143. - 1924. G. INCISA DELLA ROCCHETTA, *Notizie inedite su Andrea Sacchi.* In: « L'Arte », 1924, p. 60-76. Dimostra che il ritratto n. 376, creduto di Orazio Giustiniani, rappresenta invece Monsignor Clemente Merlini, Auditore di Rota.

144. - 1924. OIETTI, DAMI, TARCHIANI, *La pittura italiana del '600 e del '700 alla Mostra di Pal. Pitti.* Milano, 1924.

145. - 1025. F. ASHBY, W. G. CONSTABLE, *Canaletto and Bellotto in Rome.* In: « Burl. Mag. », 1925, p. 207-214. Propongono di ascrivere al Bellotto, invece che al Canal, i n. 540 e 541 della Galleria Borghese.

146. - 1925. H. VOSS, *Die Malerei des Barock in Rom*. Berlin, 1925. Qualche nuova ascrizione di quadri della Gall. Borghese.

147. - 1925. A. VENTURI, *Storia dell'arte italiana*. La pittura del '500 (3 volumi). Milano, 1925-28.

148. - 1926. R. LONGHI, *L'Assereto*. In: « Dedalo », novembre 1926. Restituisce all'Assereto il nuovo acquisto della Galleria, esposto sotto il nome di Lorenzo Lotto.

149. - 1926. A. VENTURI, *Un'opera dimenticata di Tiziano a Napoli*. In: « L'Arte », 1926, p. 51. Ripete l'attribuzione a Tiziano anche per il n. 23 della Galleria Borghese.

150. - 1927. GEZA DE FRANCOVICH, *Appunti su alcuni minori pittori fiorentini della seconda metà del sec.* XV. In: « Bollettino d'Arte », 1926-27. Circa il n. 352 della Galleria, forse di Jacopo del Tedesco.

151. - 1927. V. MOSCHINI, *Schedoni*. In: « L'Arte », 1927.

152. - 1927. T. H. FOKKER, *Twee Nederlandsche navolgers van Caravaggio te Rome*. In: « Oud Holland », 1927, p. 131-137. Propone, senza ragioni decisive, di attribuire al de Haen il n. 28 della Galleria Borghese.

153. - 1928. G. GRONAU, *Die Spätwerke des G. Bellini*. Strassburg, 1928. Restituisce al Bellini il gruppo di opere ascritte all'immaginario « Pseudo-Basaiti » (vedi B. 88), e perciò anche la Madonna Borghese n. 176.

INDICE
DEGLI ARTISTI CITATI NELLE «NOTE BREVI»

(Il riferimento è secondo il numero di catalogo)

INDICE DELLE ILLUSTRAZIONI

INDICE GENERALE